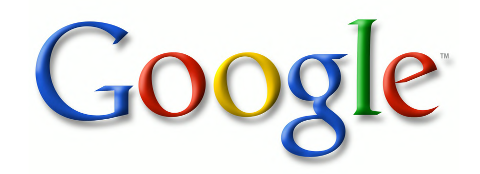
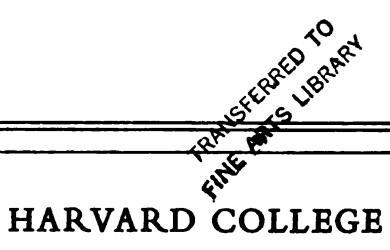
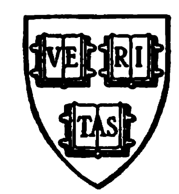



TRANSFERRED TO
FINE ARTS LIBRARY


VE RI
TAS

VELAZQUEZ

DES MEISTERS GEMÄLDE

IN 146 ABBILDUNGEN

MIT EINER BIOGRAPHISCHEN EINLEITUNG

VON

WALTHER GENSEL



STUTTGART UND LEIPZIG

DEUTSCHE VERLAGS-ANSTALT

1905

Von diesem Werk ist eine Luxusausgabe in hundert numerierten Exemplaren auf eigens dafür angefertigtes feinstes Kunstdruckpapier gedruckt worden. Der Preis des in einen vornehmen Lederband gebundenen Exemplars dieser Luxusausgabe beträgt 27 Mark

Papier und Druck der Deutschen Verlags-Anstalt in Stuttgart

VELAZQUEZ

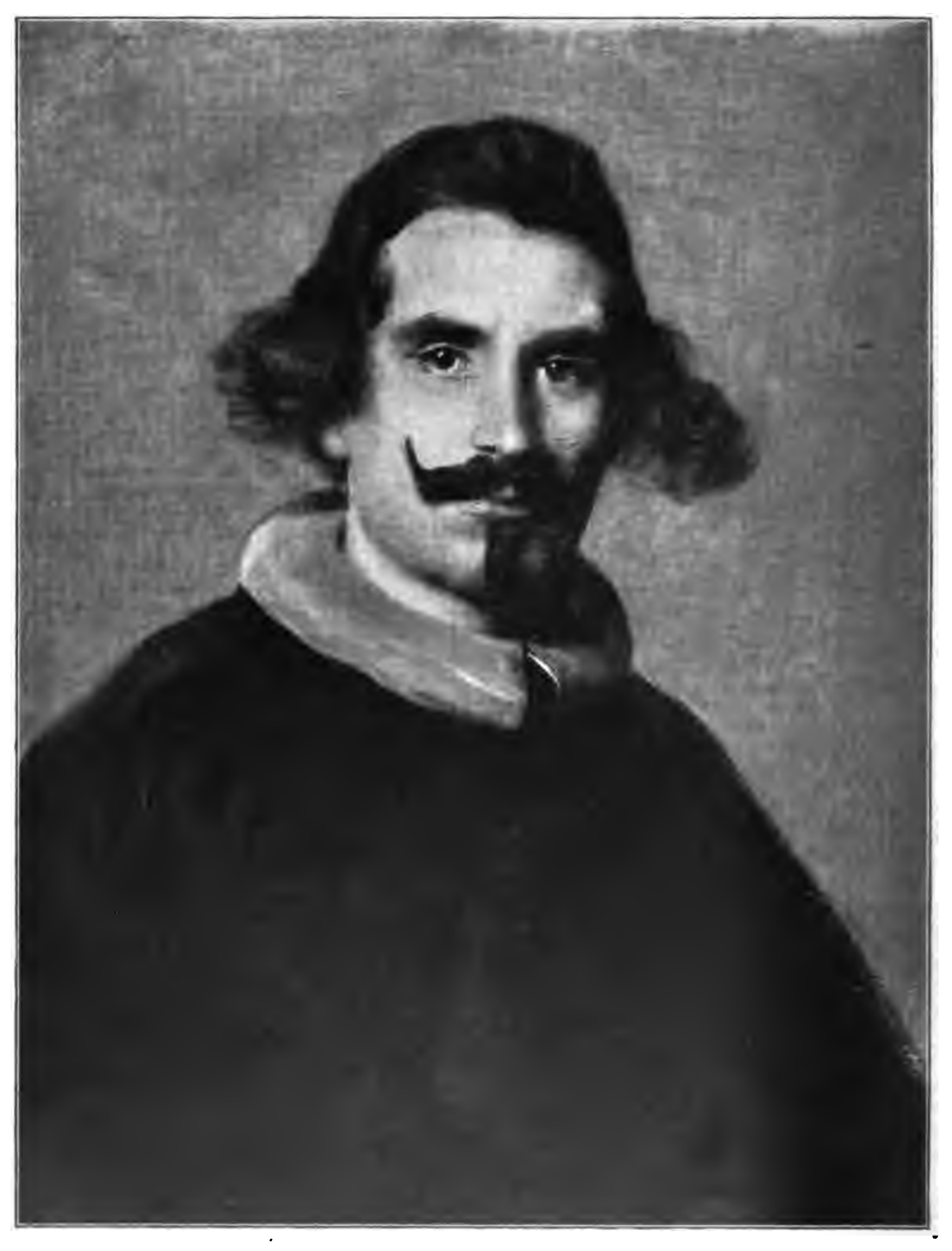
KLASSIKER DER KUNST

IN GESAMTAUSGABEN

SECHSTER BAND

VELAZQUEZ

STUTTGART UND LEIPZIG
DEUTSCHE VERLAGS-ANSTALT
1905



Rom, Pinakothek des Capitols

Selbstbildnis des Velazquez

Portrait of the Painter himself — Um 1630 — Portrait de l'artiste

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom

VELAZQUEZ

SEIN LEBEN UND SEINE KUNST

Von allen Werken der bildenden Kunst bieten die des Velazquez am wenigsten Stoff zu literarischen Ergüssen. Fünf oder sechs eigentlich religiöse Bilder, eine Darstellung aus dem Alten Testament, ein paar Mythologien, ein einziges großes Historienbild und eine mitten aus dem Leben gegriffene Szene, endlich ein paar Landschaften und Jagdbilder — alles übrige sind Bildnisse, und obendrein Bildnisse von Personen, die uns wenig sympathisch sind oder von denen wir so gut wie nichts wissen. Und doch bedürfen wiederum die Abbildungen nach keinem andern Meister so sehr der Erläuterung. Denn keines andern Vorzüge kommen in Schwarz und Weiß so wenig zu ihrem Recht.

Die Ehrfurcht, die bei uns von allen dem Namen Velazquez gezollt wird, hat beinah etwas Unbegreifliches. Wir besitzen in Deutschland Hauptwerke von Tizian und Correggio, von Dürer und Holbein, von Rubens und Rembrandt. Wir nennen die Sixtina unser. Und es gibt kaum mehr einen Gebildeten, der sich nicht rühmen könnte, wenigstens bis Florenz gedrungen zu sein. Ganz anders steht es bei dem großen Spanier. Der Berliner Katalog weist ein halbes Dutzend Bilder unter seinem Namen auf, aber kaum eins wird allgemein als ganz eigenhändig anerkannt. Dresden besitzt zwei vortreffliche Bildnisse, die aber von seinen farbigen Reizen nichts ahnen lassen und überdies unter der Fülle italienischer und niederländischer Meisterwerke kaum beachtet werden. Aehnlich steht es in München und Frankfurt. Viele mögen die Werke in Wien, Paris und London gesehen haben. Aber auch hier wird noch so viel über Echtheit und Unechtheit oder Zutaten von fremder Hand gestritten, daß der Besucher mehr durch Fragezeichen verwirrt als wirklich unterrichtet wird. Und selbst wenn man die unzweifelhaften Werke aus allen diesen Städten zusammenfaßte, wie viel Lücken blieben auch dann noch in dem Bilde! Trotzdem wird jeder Velazquez mitnennen, wenn er nach den größten Malern gefragt wird. Viel mag hier die Autorität Karl Justis mitwirken, der dem Meister eins der großartigsten Bücher der neueren Kunstgeschichte gewidmet hat, viel die enthusiastischen Berichte der Madridfahrer, viel aber auch die Entwicklung der modernen Kunst. Fragt man unsre Maler, woher sie den breiten und doch lockeren Pinselstrich, die aparten kühlen Harmonien haben, immer wird Velazquez genannt. Freilich haben sie seine Art oft übertrieben und noch öfter mißverstanden.

Wer Velazquez kennen will, muß Madrid sehen. Nicht nur, weil sich dort fast alle seine Hauptwerke befinden, sondern weil aus der ganzen Umgebung seine Art

erst verständlich wird. Kastilien ist kein Land von südlichem Gepräge, wenn es auch unter dem Breitengrade von Neapel liegt. Ein kahles Hochplateau fast ohne Baum und Strauch, über das lange Monate hindurch rauhe Winde vom Guaderramagebirge her wehen, während die Sommerhitze fast noch unerträglicher wirkt als in den heißesten Gegenden Italiens, das ist die Umgegend von Madrid. Nicht an Orangen und Palmen, nicht an ein ewig vergnügtes Völkchen darf man denken. Ernst und herbe ist die Landschaft, ernst und fast mürrisch, dabei zum großen Teil von einem dünkelhaften Hochmut beseelt, der sie nichts lernen und nichts vergessen läßt, sind ihre Bewohner.

Die Heimat unsers Meisters ist allerdings nicht Madrid, sondern Sevilla, die Hauptstadt Andalusiens, die sich damals als Vermittlerin des Handelsverkehrs zwischen der alten und neuen Welt zu einem der reichsten Orte Europas aufgeschwungen, dabei aber ihren halborientalischen Charakter nicht eingebüßt hatte. Hier wurde er am 6. Juli 1599, der Sitte gemäß vermutlich nur wenige Tage nach der Geburt, getauft und erhielt den Namen Diego. Sein Vater, Juan Rodriguez de Silva, entstammte angeblich einem alten portugiesischen Adelsgeschlecht; der Name Velazquez, den er wie üblich mit dem Vatersnamen zusammen führte, gehörte seiner Mutter Geronima zu, deren Familie ebenfalls zum niederen Adel gezählt wurde. Nachdem er eine Zeitlang die lateinische Schule besucht hatte, wo „seine Schulhefte ihm schon als Skizzenbücher dienten“, wurde er als etwa dreizehnjähriger Knabe zu Francisco de Herrera in die Lehre gegeben, in dem die Spanier wegen seiner großzügigen und energischen, im Alter beinah wilden Zeichnung und Malerei den Befreier von der Gebundenheit ihrer älteren Kunst und den Begründer der eigentlichen spanischen Schule feiern. Wie er aber als Menschenfeind und unverträglicher Charakter fast alle seine Schüler und selbst seine Söhne von sich stieß, so konnte er auch den jungen Velazquez nicht lange fesseln. Schon nach einem Jahre ging dieser zu dem sanften Pacheco über, der ihn bald zärtlich in sein Herz schloß und dessen Schwiegersohn er später werden sollte. Pacheco, ein Schüler von Luis Fernandez, der wiederum ein blasser Nachahmer der Raffaelschule war, schuf matte cinquecentistische Historien und verdankt seinen Ruhm eigentlich nur seiner „Arte de la Pintura“. Aber er war ein feingebildeter, liebenswürdiger Herr, der seinen Schülern eine gute Grundlage zu geben wußte und im übrigen die Entwicklung ihrer Individualität nicht zu hemmen suchte. Seiner Schulung hat es unser Meister zu danken, daß seine Bilder bei der freiesten malerischen Behandlung nie die zeichnerische Sicherheit vermissen lassen.

Es ist wunderbar, daß dieselbe Stadt in derselben Zeit zwei strahlende Malererscheinungen hervorgebracht hat, die fast Gegenpole am Kunsthimmel bedeuten, den Maler der verzückten, weltentrückten Madonnen, Murillo, und den ganz auf die Wirklichkeit gerichteten Velazquez. Allerdings hat ja Murillo neben seinen Immakulaten auch Gassenbuben gemalt, aber so treu ihre Haltung und selbst der Schmutz ihrer Hände und Füße wiedergegeben sind, durch die Behandlung des Lichtes und der Farbe werden sie doch in eine ideale Sphäre gerückt, und überdies fehlt fast nie ein humorvoller anekdotischer Zug. Velazquez dagegen ging mit fast nüchterner Sachlichkeit der Natur zu Leibe. Er hat alles aus dem dargestellten Gegenstand herausgeholt, aber selten etwas von seiner Seele hineingelegt.

Es ist erstaunlich, wie schnurgerade und unbeirrbar der Meister seinen Weg gegangen ist. Von seinen frühesten Porträtzeichnungen scheint nichts erhalten zu sein. Dagegen besitzen wir von ihm eine Anzahl Küchenstücke (Bodegones), wie sie von den Niederländern schon fünfzig Jahre vorher gemalt worden waren. Was bei diesen Bildern im Gegensatz zu seinen späteren Werken zunächst auffällt, ist der Mangel

an Leben und Bewegung. Die Haltung der Figuren hat etwas Versteinertes, sie harren geduldig in der Stellung aus, in die sie der Maler gebracht hat. Der Wasserverkäufer (S. 1), die Köchin (S. 4), machen nicht den Eindruck von Momentaufnahmen, sondern von lebenden Bildern. Selbst der menschliche Kopf hat etwas von der nature morte. Befremdend ist ferner die sehr dunkle Färbung und die starke Schattenwirkung. Der junge Künstler zeigt sich als ein echter Tenebroso. Vielleicht erklärt sich dies nicht aus der Nachahmung italienischer Vorbilder, sondern durch die schlechte Beleuchtung seines Ateliers, in das das Tageslicht nur durch ein hochgelegenes kleines Fenster zwischen dicken Mauern einfiel. Die Malerei ist hart und schwerflüssig, der Auftrag zumal in den Lichtpartien sehr pastos. Aber wie untrüglich sieht das Auge und wie treu übersetzt die Hand das Gesehene! Die Wasserkrüge beim Aguador, einem damals in Sevilla allgemein bekannten Corsen, die Eier und Küchengeräte der Köchin sind neben die besten Stilleben aller Zeiten zu stellen. Außer diesen beiden Werken werden jetzt von allen noch zwei ziemlich allgemein als echt angesehen: die beiden armen jungen Männer, von denen der eine eine Schale zum Munde führt, während der andre über dem Tische eingenickt ist, auf dem noch die Reste ihres höchst frugalen Males zu sehen sind (S. 2), und das Frühstück in der Petersburger Galerie (S. 3).

Dieselben starken Kontraste von Licht und Schatten und dieselbe erdige Färbung finden wir auch bei den religiösen Bildern dieser Zeit. Zu ihnen führt uns das merkwürdige Bild „Christus bei Martha und Maria“ hinüber, das im Vordergrunde eine Küchenszene darstellt, während wir den biblischen Vorgang nur durch eine Oeffnung im Hintergrund erblicken (S. 8). Die alte Frau, die das junge Mädchen auf etwas aufmerksam zu machen scheint, ist dasselbe Modell wie die Eier backende Köchin. Ganz auf dem religiösen Gebiete befinden wir uns bei der „Anbetung der Könige“ in Madrid (S. 7). Hier hat die Kellerbeleuchtung ihren höchsten Grad erreicht. Grell fällt das Licht von links in den gewölbten Raum, der wie der Eingang zu einer Höhle anmutet, auf die Madonna und das ganz in Windeln gewickelte Bambino, für das der Künstler vielleicht sein erstes Töchterchen als Modell benutzt hat. Die Gesichter der Könige erhalten so geradezu etwas Skulpturales. Die Farben bilden den von Pacheco gerühmten Dreiklang Blau, Gelb, Rot, sind aber mannigfaltig nuanciert, durch die Zeit überdies etwas verändert. So steht das Karmin der Maria zu dem Rot des Negers, das Gelb des Kindes zu dem Gelbbraun des Mannes links vorn, das grünliche Hellblau bei diesem zu dem Dunkelblau des Rockes der Maria in eigentümlicher Wechselwirkung. Die Londoner Anbetung wird jetzt ziemlich allgemein dem Zurbaran gegeben, über andre Stücke sind die Meinungen noch geteilt, so besonders über den hl. Petrus in der Höhle (S. 5). Von Bildnissen aus dieser Zeit kennt man nur den jungen Mann mit der Halskrause in Madrid (S. 6). Da aber von Velazquez jede Figur der religiösen Bilder und Küchenstücke mit voller Aehnlichkeit gemalt worden ist, so hat es ihm an Vorübungen auf dem Gebiete nicht gefehlt, auf dem er später die höchsten Ehren einheimsen sollte.

Am 23. April 1618, also im Alter von noch nicht ganz neunzehn Jahren, wurde Velazquez mit Juana de Miranda, der Tochter seines Lehrers, getraut. „Nach fünf Jahren Erziehung und Unterweisung,“ schreibt dieser, „verheiratete ich ihn mit meiner Tochter, bestimmt durch seine Jugend, Reinheit und guten Anlagen, und die Hoffnung seines natürlichen und großen Genies.“ Zwei Mädchen entsprossen bald der glücklichen Ehe. Das Porträt der jungen Frau hat man in der ehemals „Sibylle“ genannten Halbfigur in Madrid mit dem gelben Mantel über dem grauen Kleide finden wollen (S. 14) und in dem Bildnis der Berliner Galerie, das auf der Rückseite ihren Namen in voller Schrift aufweist (S. 49). Einen Einblick in seine Häuslichkeit aus viel späterer

Zeit gewinnt man aus dem berühmten Familienbildnis in Wien, das jetzt allgemein dem Schwiegersohne unsers Meisters, Mazo, zugeschrieben wird (S. XIII). Velazquez wurde durch diese frühe Ehe nicht zum genügsamen Provinzialen. Schon vorher mögen sich seine sehnsuchtsvollen Blicke nach der Reichshauptstadt, nach dem Hofe mit seinen großen Aufträgen gerichtet haben, und diese Sehnsucht wurde von dem Schwiegervater noch bestärkt. Nicht lange nachdem der jugendliche Philipp IV., von dessen Fähigkeiten sich die ganze Welt viel versprach, 1621 auf den Thron gelangt war, machte sich der Künstler, mit Empfehlungen reichlich ausgerüstet, auf den Weg nach Madrid. Und wenn dieser erste Besuch an und für sich auch nicht sehr ergebnisreich verlaufen war — ein wahrscheinlich verloren gegangenes, mit dem im Prado aufbewahrten (S. 9) wohl nicht identisches Bildnis des Dichters Góngora scheint seine einzige künstlerische Frucht gewesen zu sein —, so muß Velazquez doch manche wertvolle Bekanntschaft angeknüpft und einflußreiche Fürsprecher gewonnen haben. Denn 1623 war es der Günstling und nachmalige allgebietende Minister des Königs, Graf Olivares, selbst, der ihn nach Madrid berief. Mit einem Bildnis des aus Sevilla stammenden Geistlichen Fonseca, in dessen Hause er liebenswürdigste Aufnahme gefunden hatte, führte er sich bei Hofe ein, und zwar so vorteilhaft, daß ihm sogleich ein Reiterbild des Königs in Auftrag gegeben wurde. Und schon die erste Aufnahme dazu fand solchen Beifall, daß Olivares ihm erklärte, er solle von nun ab allein den König malen. In einem Brustbild des Prado-Museums, das die ganze Frische der ersten Sitzungen bewahrt hat, glaubt man diese vorbereitende Studie zu erkennen (S. 10), das Reiterbild selbst ist leider nicht erhalten. Das früheste von den noch vorhandenen größeren Bildnissen des Fürsten, der nun bis zu seinem Tode sein häufigstes Modell blieb, zeigt ihn uns in ganzer Figur an einem Tische stehend (S. 11). Es hat einige Zeit später in dem Porträt des Infanten Don Carlos, des Bruders Philipps IV., ein ebenbürtiges Gegenstück gefunden (S. 16). Bei beiden hat der Künstler aus der Not eine Tugend gemacht. Der König hatte, um der überhandnehmenden Verschwendungssucht zu steuern, schon kurz nach seinem Regierungsantritt eine Kleiderordnung erlassen, die eine für die damalige Zeit außerordentliche Einfachheit vorschrieb und unter anderm auch die Spitzenkrause durch einen einfachen gesteiften Kragen ersetzte. Beide Fürsten sind schwarz gekleidet und heben sich von einem grauen Hintergrund ab, der durch eine Teilung in zwei verschiedene Töne etwa in Kniehöhe zwar die Vorstellung von Fußboden und Wand erweckt, uns sonst aber über den Raum im unklaren läßt. Eine Bittschrift in der rechten Hand und ein Tisch bilden beim König, Hut und Handschuhe bei seinem Bruder die einzigen Zutaten. Aber gerade dadurch wird ein Eindruck erzielt, der mit unsern heutigen Begriffen von Vornehmheit aufs schönste übereinstimmt. Eine leichte Wendung nach dem Profil hin und die übermäßig dünne Darstellung der Beine und Füße gibt dazu der Gestalt des Königs einen Zug von Schlankheit, wie er ihm kaum zu eigen gewesen sein mag. Beide Bilder, das später entstandene des Don Carlos noch mehr als sein Gegenstück, zeigen ungemeine Fortschritte in der Technik des Künstlers. Der Vortrag ist freier und leichter geworden, und in der Lichtbehandlung zeigt sich statt des früheren grellen Schlaglichtes schon etwas von jener späteren Kunst, den Raum ganz mit Licht zu erfüllen und so die Figuren plastisch vom Hintergrunde loszulösen. Ungefähr in die Zeit vom Don Carlos ist wahrscheinlich die Halbfigur eines jungen Mannes zu setzen, die die Münchner Galerie bewahrt (S. 17).

Schon nach dem ersten Porträt des Königs hatte Velazquez eine Pension von 20 Silberdukaten monatlich erhalten, zu der bald eine jährliche Zulage von weiteren 300 Dukaten und 1626 nochmals eine Zulage von gleicher Höhe hinzukam. Außerdem erhielt er eine Amtswohnung in der Stadt und ein Atelier im Erdgeschoß des



J. Löwy, Wien, phot.

Die Familie des Velazquez

Nach dem Gemälde von Juan Bautista Martinez del Mazo im Hofmuseum zu Wien

Schlosses. Es läßt sich denken, daß dieses rasche Steigen des jungen Ankömmlings in der Gunst des Herrschers den älteren Hofmalern ein Dorn im Auge war. Da sie der klassizistischen Richtung huldigten, die das Bildnismalen für eine untergeordnete und des wahrhaft großen Künstlers unwürdige Beschäftigung ansah, kann von einer eigentlichen Konkurrenz mit ihnen nicht die Rede sein. Jedenfalls aber müssen ihre boshaften Bemerkungen dem Könige zu Ohren gekommen sein. Es wird erzählt, daß er eines Tags Velazquez zu sich kommen ließ und ihn fragte, ob er in der Tat nur Köpfe zu malen verstünde. Das sei eine Schmeichelei, war die Antwort, denn er kenne keinen, der einen Kopf gut auszuführen vermöchte. Um aber allen weiteren Sticheleien die Spitze abzubrechen, wurde ein Wettbewerb zwischen den Hofmalern angeordnet, für den der König die „Austreibung der Moriscos" als Thema bestimmte. Da zwei der Gegner, Carducho und Nardi, Italiener waren, wurden ein Italiener und ein Spanier zu Preisrichtern bestimmt. Beider Urteil fiel zugunsten unsers Meisters aus, der dadurch in seiner Stellung so befestigt wurde, daß der König ihn mit dem Amte eines Ugier de la cámera, einer Hofmarschallsstellung niederer Ordnung, betraute. Leider ist das Bild nicht nur selbst verbrannt, sondern auch in keiner einzigen Nachbildung erhalten. Um so wichtiger ist für uns das große Bild des folgenden Jahres (1628), „Bacchus" oder „Die Trinker" (Los Borrachos) (S. 18).

Man darf bei diesem Werke nicht an die Mythologie denken. Nicht um ein antikes Fest mit schwärmenden Bacchanten handelt es sich. Das Bild schließt sich vielmehr inhaltlich unmittelbar an die „Bodegones" an. Velazquez stellt auch hier Typen aus dem niederen Volke, Soldaten und Bettler, dar, die emsig damit beschäftigt sind, den Inhalt eines Weinfasses zu leeren. Um für ihre gebräunten Gesichter und dunkeln Mäntel einen wirksamen Kontrast zu gewinnen, hat er dann die jugendliche nackte Gestalt mit den vollen Lippen und weichen schwellenden Gliedern zwischen sie gesetzt, die, auf dem Fasse sitzend, den einen Zecher mit einem Kranze aus Weinlaub schmückt. Sie erscheint in der Tat wie eine überirdische Erscheinung zwischen den wüsten Gesellen. Man könnte das Bild als das Meisterstück des jungen Künstlers bezeichnen, das heißt als das Werk, mit dem er sich den Meistertitel errang. Alles an ihm ist vortrefflich. Wunderbar, wie dem Mann alles auf den ersten Wurf gelang! Noch haben wir keinen Akt von ihm kennen gelernt, und hier bei dem ersten ist die Modellierung bereits vollendet. In den andern Figuren aber hat er sich selbst übertroffen. Die Köpfe der beiden Kerle rechts vom Bacchus gehören mit ihrem vergnügten Grinsen, bei dem die Klippe des Widerwärtigen glänzend umschifft ist, zu den unvergeßlichsten Charakterköpfen der Kunstgeschichte. Von einem Ende des Bildes bis zum andern ist nichts vernachlässigt, ist alles mit gleicher Liebe, gleicher Gewissenhaftigkeit, gleicher Kunst behandelt. Aber hier liegen auch die Mängel des Bildes. Es fehlt die Freiheit, die souverän über die Fläche schaltet, Unwichtiges dem Wichtigen unterordnet. Jede Gestalt ist ein glänzendes „morceau", aber jede scheint für sich Berechtigung zu haben. Und es fehlt die Luft zwischen den Gestalten. Velazquez hat die Figuren im Atelier gruppiert und aufgenommen und hinterher die Landschaft dazu gemalt. Man hat nicht ohne Berechtigung von einer „Kellerszene im Freien" gesprochen. Wird so der absolute Wert des Bildes etwas beeinträchtigt, so ist es für uns doch unschätzbar als Etappe in dem Entwicklungsgang des Künstlers. Nur ein Maler, der sich in der Jugend mit einer solchen Gewissenhaftigkeit der Durchbildung des einzelnen hingegeben hatte, konnte zu der scheinbar spielenden Leichtigkeit der späteren Werke gelangen.

Die Belohnung für dieses große Bild war die Erlaubnis zu einer Reise nach Italien und das nötige Geld hierzu. So bodenwüchsig uns seine Kunst erscheint, er

selbst wußte zu genau, wie viel auch die spanische Kunst den Italienern verdankte, um nicht die Sehnsucht nach den großen Meistern zu haben. Und diese Sehnsucht war durch Rubens, dem er kurz zuvor bei dessen Anwesenheit in Madrid als Führer gedient hatte, noch bestärkt worden. Am 10. August 1629 schiffte er sich in Barcelona ein, am 20. August landete er in Genua und eilte sofort nach Venedig. Zu den großen Koloristen, vor allen zu Tintoretto, trieb es ihn natürlich am meisten. Im Anschauen und Kopieren seiner Werke hat er dort die meiste Zeit verbracht. Als ihm dann die kriegerischen Ereignisse einen längeren Aufenthalt in der Lagunenstadt nicht ratsam erscheinen ließen, reiste er über Bologna nach Rom, wo er zuerst im Vatikanischen Palast, dann in der Villa Medici Aufnahme fand.

Hier in den Gärten dieser Villa sind die beiden köstlichen Landschaftsstudien entstanden, die jetzt mit im Velazquez-Saal des Prado hängen (S. 19 u. 20). Wie der Meister jedem Gegenstand, den er malte, den Stempel seiner Persönlichkeit aufdrückte, so sind auch diese Landschaften etwas ganz Einziges. Nicht nur in der im besten Sinne impressionistischen Auffassung, die die Dinge lediglich so darstellt, wie sie dem Auge erscheinen, sondern auch in der Wahrheit der Töne gehen sie weit über das hinaus, was frühere Landschafter geleistet hatten, und auch über das, was die gleichzeitigen Holländer schufen. Da finden wir nichts von dem braunen Vordergrunde, dem beliebten „repoussoir“ der andern. Die ganzen Bilder erscheinen aus silbrigen und grünen Tönen gewirkt, deren zarte Nuancen zur Darstellung der Luftperspektive völlig genügen. Mit wenigen Pinselstrichen ist die volle Illusion erreicht. Man sieht nichts und doch ist alles da, dieses Wort, das später Corot zugerufen wurde, könnte man schon als Motto über diese köstlichen Bildchen setzen. Das einfachste ist wohl zugleich das schönste. Eine weiße Terrasse, deren Bogendurchgang durch einen Bretterverschlag entstellt ist, nimmt die untere Hälfte ein, darüber erheben sich mächtige dunkle Steineichen und Zypressen, zwischen denen man ein Stück vom Himmel gewahrt. Das andre scheint einen entfernteren Teil derselben Terrasse von der andern Seite darzustellen, aber der dreiteilige Durchgang ist hier im reichlich doppelten Maßstabe gegeben und füllt so fast das ganze Bild. Durch ihn hindurch erblickt man eine heitere Landschaft mit Zypressen, Laubbäumen und schimmernden Häuschen. Da sich davor das Laubwerk immergrüner Eichen von beiden Seiten hereinrankt, um sich oben in der Mitte zusammenzuschließen, erhält man den Eindruck doppelter Kulissen. Die beiden wichtigsten Staffagefiguren, ein Edelmann und ein Arbeiter, der ihm Bericht zu erstatten scheint, sind vor die Mittelsäulen gestellt, doch wird durch die Verschiedenheit ihrer Haltung der Eindruck starrer Symmetrie vermieden.

In Rom ist wohl auch das heute noch auf dem Kapitol befindliche Brustbild entstanden, das jetzt allgemein für ein Selbstbildnis des Meisters gehalten wird (siehe das Titelbild). Wahrscheinlich ist es eine Studie zu demjenigen, das Pacheco besaß. Beruete und andre Biographen setzen es wegen seiner „freieren luftigeren Mache“ in eine spätere Zeit, aber gerade bei einer solchen in einer guten Stunde rasch hingeworfenen Skizze erscheint die Vorwegnahme etwas späterer Eigenschaften sehr wohl glaubhaft. Liebenswürdigkeit und Feinheit sind die hervorstechendsten Eigenschaften dieses Kopfes. Seit langem hat man das Traumhafte des Blickes hervorgehoben. Es ist aber wohl nur der Blick eines Mannes, der die Außenwelt lediglich in ihrer malerischen Erscheinung ruhig auf sich wirken läßt, statt wie der Forscher ihre Einzelheiten ergründen zu wollen.

Die Hauptfrüchte der italienischen Reise aber waren zwei größere Gemälde, die wie Etappen auf der Lebensreise des Meisters wirken. Das eine von ihnen gehört jetzt zu den Hauptwerken des Velazquez-Saals im Prado, während das andre eins von

den wenigen bedeutenden Gemälden ist, die in der Gemäldesammlung des Escorial belassen worden sind. Weitaus am bekanntesten ist das erste, die „Schmiede des Vulkan" (S. 21 u. 22). Wieder handelt es sich um Typen aus dem niederen Volke, und wiederum hat die Mythologie als Vorwand für die Darstellung des Nackten dienen müssen. Es ist ein etwas heikles Thema, die schon von Homer erzählte, dann von Lukian mit behaglicher Breite ausgesponnene Szene, in der der nichts ahnende göttliche Schmied durch den Sonnengott über die Treulosigkeit seiner schönen Gattin aufgeklärt wird. Bebend vor Zorn hält der Wackere in der Bewegung inne, und auch die Gesellen, auf deren Gesichtern sich Staunen und schlecht verhehlte Neugier mischen, sind für einen Moment wie angewurzelt. Während in den Borrachos noch jede Figur für sich hingestellt erscheint, ist hier das Augenblickliche aufs glücklichste getroffen. Und wie viel freier ist die Behandlung des Nackten geworden, wie kühn und sicher sind mit wenigen Strichen die Gesichter und Haare hingesetzt, auch abgesehen von dem Kopfe des Vulkan, der, wie Beruete bemerkt, in späterer Zeit noch einmal übergangen zu sein scheint! Der größte Fortschritt aber zeigt sich in der Behandlung des Lichtes. An die Stelle des kühlen Atelierlichtes mit scharfer Schattenwirkung ist eine höchst verzwickte Beleuchtung getreten: mit dem von vorn einfallenden Tageslicht mischen sich das Schmiedefeuer und der Glanz, der vom Haupte des jugendlichen Apollo ausgeht. Und dieses komplizierte Licht erfüllt den ganzen Raum, ist nicht nur vor, sondern zwischen und hinter den Gestalten. Daß alle toten Gegenstände unübertrefflich gemalt sind, versteht sich von selbst.

„Josephs Rock" (S. 23) kann schon deshalb nicht mit diesem Bilde in Wettbewerb treten, weil er sich in einem äußerst verdorbenen Zustand befindet. Die Natürlichkeit des Vorgangs, der sich in einer leeren, mit Schachbrettfliesen bedeckten Halle abspielt, ist auch hier von jeher bewundert worden. Die vorausgeschickten Hirten zeigen das blutige Gewand dem greisen Patriarchen, der, ein echt jüdischer Typus, erschreckt die Hände emporhebt. Sie sind fast nackt und unverkennbar nach denselben Modellen gemalt wie die Schmiede, vielleicht noch um eine Nuance gemeiner, sicher aber mit derselben künstlerischen Vollendung. Reizend ist das Hündchen, das ihnen entgegenbellt. Im Hintergrunde nahen die Brüder. Durch zwei Fenster gewahrt man einen Garten mit Sträuchern.

Da Philipp IV. von seinem Hofmaler ein Bildnis seiner Lieblingsschwester Maria Anna besitzen wollte, die 1629 mit dem König Ferdinand von Ungarn durch Vollmacht vermählt worden war und die lange verschobene Reise nach der neuen Heimat über Neapel machte, wurde Velazquez am Anfang des Winters 1630 dorthin beordert. Ein Brustbild der Königin von seiner Hand befindet sich im Prado (S. 24). Ihr Bildnis in ganzer Figur in der Berliner Galerie (S. 25) ist kaum ganz eigenhändig. Von Neapel aus scheint der Meister die Rückreise nach Madrid angetreten zu haben, wo er Anfang des Jahres 1631 glücklich wieder eintraf.

* * *

Die beiden Dezennien zwischen dieser ersten italienischen Reise und dem zweiten römischen Aufenthalt scheinen im Leben unsers Künstlers die glücklichsten gewesen zu sein und sind in seinem Schaffen sicher die fruchtbarsten gewesen. Wieder waren es hauptsächlich Bildnisse, die seine Zeit neben den stetig wachsenden Verpflichtungen seiner Hofämter in Anspruch nahmen. Das Hauptwerk dieser Epoche aber, dasjenige, dem sich alle übrigen unterzuordnen scheinen, ist ein Historienbild, die „Uebergabe

von Breda“ oder Las Lanzas, wie es im Volksmunde wegen des im Hintergrunde starrenden Lanzenwaldes bald genannt wurde (S. 44—47). Velazquez malte das Bild für den Salon de los Reinos in Buen Retiro, der schon vorher mit zwölf Darstellungen kriegerischer Ereignisse der jüngsten Zeit von sieben andern Meistern geschmückt worden war. Man hat das Bild mit Recht das schönste historische Gemälde aller Zeiten genannt. Leider kann man ihm nach der Abbildung nicht völlig gerecht werden. Nicht nur, daß sie von dem feinen kühlen Kolorit nichts verrät und daß man die köstliche weite Landschaft in ihr kaum zu ahnen vermag. Die Figuren des Vordergrundes erscheinen zu groß und die Hauptpersonen ungebührlich zurückgedrängt. Endlich fallen die aus dem Gemälde heraussehenden Gesichter störend auf. Vor dem Werke selbst, das jetzt die hinterste Seite im Velazquez-Oktogon des Prado einnimmt, so daß es dem eintretenden Besucher sofort entgegenstrahlt, bemerkt man nichts von alledem. Man fühlt sich als Zuschauer unter Zuschauern, gleichberechtigt mit den lebensgroß erscheinenden, eigentlich etwas überlebensgroßen Gestalten links. Und daß unter Zuschauern einzelne sich nach andern umsehen, um mit ihnen einen Blick des Einverständnisses zu wechseln, kann man ja überall beobachten. Jedenfalls wird das Auge sofort auf die mittlere Gruppe gelenkt. Immer wieder ist diese Gruppe in den überschwenglichsten Ausdrücken gefeiert worden, und doch erscheint jedes Lob noch zu gering. Nach monatelanger eiserner Umklammerung war es dem spanischen Feldherrn Spinola gelungen, die Uebergabe der Festung zu erzwingen. Aber der tapfere Justin von Nassau hatte für sich und seine Holländer die ehrenvollsten Bedingungen errungen. So blieb denn auch der Uebergabe der Schlüssel, diesem schmerzlichsten Augenblick, alles Demütigende fern. Es ist fast die Gebärde eines älteren Kameraden, der den jüngeren zu trösten sucht, mit der der aristokratisch schlanke Spanier seine Hand auf die Schulter des gedrungenen Gegners legt. Mit der Anerkennung der Verdienste des Feindes ehrt sich der Sieger selbst am schönsten. Selten findet das Wort „vornehm“ eine so treffende Verwendung wie hier. Spinola wird dem Maler, der die Ueberfahrt von Barcelona nach Genua auf seinem Schiffe gemacht hatte, selbst von diesem denkwürdigen Ereignisse erzählt haben, das José Leonardo in ganz falscher Auffassung bereits für Buen Retiro gemalt hatte, und so mag die Szene sich mit solcher Lebendigkeit in der Seele des Velazquez aufgebaut haben, daß er mit einer gewissen Berechtigung sich selbst in der rechten Ecke des Bildes als Zuschauer anbringen durfte. Die Farben im einzelnen aufzuzählen würde umständlich sein und doch keinen rechten Begriff zu geben vermögen. Sie sind außerordentlich mannigfaltig: braun, orange, gelb, gold, rosa, grün, blau, aber so herabgestimmt, daß sie sich zur delikatesten und vornehmsten Harmonie vereinen. Ein bläulichgrauer Grundton herrscht vor.

Ein französischer Schriftsteller hat einmal gesagt, daß Velazquez sich ganz hinter seine Bilder verstecke. Er habe alles mit derselben kühlen Objektivität gemalt, so daß man fast zweifeln könne, ob er überhaupt eine Seele gehabt habe. Aber ist der ungemeine Takt — das Wort im höchsten Sinne genommen —, der aus den „Lanzen“ spricht, keine seelische Eigenschaft? Weit tiefer noch enthüllt sich sein Inneres in den beiden religiösen Bildern, die ungefähr um dieselbe Zeit entstanden sind, dem „Christus an der Säule“ in London (S. 53) und dem „Kruzifix von San Placido“ (S. 52). So ähnlich der Gegenstand ist, so sind sie doch so verschieden wie nur möglich. Auf dem Londoner Bild ist der Vorgang so naturalistisch aufgefaßt, daß es auf den ersten Blick beinahe befremdet. Die fahle Tagesbeleuchtung, die unschöne Stellung und der muskulöse Körperbau des Heilands, der eher an einen gefesselten Riesen als an den milden Menschensohn erinnert, der Engel, der mehr einer jungen Frau aus dem Volke als einer überirdischen Erscheinung gleicht, zumal in der Art,

wie er sein Kleid aufrafft, das alles wirkt zu diesem Eindruck zusammen. Erst nach und nach erkennt man die tiefe Symbolik des Bildes, wie von dem Strahlenkranze um das Haupt Christi ein Strahl sich loslöst und in das Herz des Kindes dringt, das von dem Engel auf den Leidenden hingewiesen wird. Und wenn dann das Auge von dieser rührend kindlichen Erscheinung auf das Haupt des Dulders zurückgleitet und sich nun ganz in seinen Anblick versenkt, dann erkennt man die ganze Kraft des Ausdrucks, den der Künstler in dieses Antlitz gelegt hat, und schließlich wird man so ergriffen, daß die Bedenken, die man zuerst gehabt, fast unbegreiflich erscheinen. Da der Engel eine Familienähnlichkeit mit der Gattin des Künstlers aufweist und die Aehnlichkeit zwischen ihm und dem Kinde auch unverkennbar ist, so ist man auf den Gedanken gekommen, daß Velazquez auf dieser „ersten Unterweisung in der Religion“, wie man das Bild genannt hat, seine 1634 mit dem Maler Mazo vermählte Tochter und sein ältestes Enkelkind verewigt habe. Damit würde ein fester Anhalt für die Datierung gewonnen sein. Eine sichere Gewähr ist aber für diese Vermutung nicht gegeben. Bei dem Christus am Kreuze wissen wir, daß er um das Jahr 1638 für das Nonnenkloster San Placido gemalt worden ist. Hier herrscht die vollste Idealität. Aus undurchdringlichem Schwarz hebt sich der Körper des Heilandes in strahlendem Glanze heraus. Wundervoll ist das Motiv des über die eine Gesichtshälfte herabhängenden Haares, das so einen milden Schleier über den unendlichen Schmerz zu breiten scheint. Alles ist mit größter Naturtreue gegeben, das Kreuz, die Nägel, das aus den Wunden fließende Blut, aber nichts drängt sich brutal hervor. In der Stellung fallen die nebeneinander stehenden, nicht gekreuzten Füße auf. Pacheco hatte entgegen dem vielhundertjährigen Brauche zuerst wieder die Theorie der vier Nägel verfochten. Niemals ist die Gestalt des Gekreuzigten so unmittelbar ergreifend und so unvergeßlich dargestellt worden wie auf diesem Bilde des „seelenlosen“ Spaniers.

Die Bildnisse, die in dieser Zeit entstanden sind, unterscheiden sich nicht unwesentlich von den früheren. Vor allem finden wir jetzt eine große Anzahl Porträte in freier Luft mit starker Betonung des Beiwerks und des landschaftlichen Hintergrundes, aber auch bei den im Innenraum stehenden werden die Kleidung und das Milieu jetzt stärker betont. An erster Stelle steht hier das Bildnis Philipps IV. in reicher Hoftracht, das die Londoner National Gallery bewahrt, ein sehr vornehmes, aber etwas kühles Werk (S. 33). Eins seiner Lieblingsmodelle aber wurde nun der während seiner Abwesenheit geborene und mit Begeisterung als Thronerbe begrüßte Prinz Baltasar Carlos, ein reizender, frischer, auch geistig sehr aufgeweckter Knabe, den der Tod leider zu früh dem Lande entriß. Wir finden ihn als zweijährigen Knirps, eine große Klapper in der Hand, in der Gesellschaft eines häßlichen Zwerges auf dem Gemälde in Castle Howard (S. 34), als etwa neun- bis zehnjährigen Knaben auf dem schönen Wiener Bilde im silbergestickten schwarzen Anzug, der zu dem goldgestickten Rot der Möbel und des Vorhangs einen wirksamen Gegensatz bildet (S. 58). Die höchste koloristische Eleganz aber wird in dem sogenannten Bildnis des Grafen von Benavente, des Sohnes des Vizekönigs von Neapel (S. 61), und in dem Brustbild des Herzogs von Modena erreicht, das vielleicht nur eine Skizze für ein größeres Gemälde ist (S. 55). Nicht nur der prächtige Zusammenklang des mit Gold damaszierten Harnischs mit der rosa Schärpe und der roten Tischdecke, sondern auch die freie und kühne Pinselführung zeigen eine große Aehnlichkeit mit den besten Werken des vor nicht langer Zeit noch fast unbekannten, jetzt beinah überschätzten Greco, so daß man wohl an eine indirekte Einwirkung dieses schon 1614 gestorbenen Künstlers denken kann.



Alle diese Porträte treten aber vor den Bildnissen im Freien zurück, die zusammen mit der Uebergabe von Breda als die typischen Werke der zweiten Periode des Velazquez gelten dürfen. An Pleinairmalerei im eigentlichen Sinne darf man freilich bei ihnen nicht denken. Auch bei ihnen hat man noch den Eindruck, daß sie zunächst im Atelier gemalt und dann mit der Landschaft zusammen gestimmt sind. Zudem sind sie nicht in hellen Sonnenschein, sondern in die kühle Stimmung des leicht bewölkten Morgenhimmels gesetzt. Aber im Vergleich zu den Borrachos ist doch eine viel größere Naturwahrheit erreicht, und der Landschaft selbst sind die köstlichen Studien, von denen wir gesprochen haben, aufs beste zustatten gekommen. Meist wird der Hintergrund durch die bläulichen, zum Teil beschneiten Züge des Guaderrama-Gebirges gebildet, die sich etwa in der Brusthöhe der stehenden Figuren oder in der Höhe der Pferderücken hinziehen. Der Vordergrund ist erdfarben. Von rechts oder links ragt fast überall ein großer Baum in das Gemälde hinein. Diese Bäume sind mit einer Leichtigkeit und Treue gemalt, wie sie in dieser Vereinigung nur bei den modernen Malern ihresgleichen finden, besonders bei Corot, zu dessen Lieblingsbäumen ja auch die von Velazquez bevorzugte Silberpappel gehört. In ganz leichten Strichen ist das Laub angelegt und nur zum Schlusse durch einige Drucker verstärkt. Man glaubt die Blätter sich in der kühlen Luft bewegen zu sehen. Die Dargestellten sind uns zumeist schon bekannt: der König, sein Bruder Don Fernando, sein Söhnchen und der immer noch allmächtige Günstling Olivares. Wir unterscheiden zwei Gruppen: die Reiterbilder, die Repräsentationsstücke im eigentlichsten Sinne sind, und die Jägerbilder, die einen intimeren Zug tragen.

Daß es sich bei den Reiterbildern um Repräsentationsstücke handelt, wird schon durch die Feldherrntracht mit Marschallstab und Schärpe bewiesen. Niemals wieder hat Velazquez eine derartig majestätische Würde erreicht wie in dem Reiterbildnis Philipps IV., der, völlig im Profil aufgefaßt, sein gewaltiges andalusisches Schlachtroß eine „Pesada“ ausführen läßt (S. 40). Das Pferd, die Stiefel und der braune Samtanzug ergeben mit dem schwarzen Harnisch einen ernsten Akkord, der durch das Gold prächtig gehöht wird. Echt velazquisch sitzt darüber die karminrote Schärpe, die etwa denselben Tonwert wie die blauen, grünen und weißen Farben des Hintergrundes besitzt. Die jetzige Breite des Bildes ist nur durch eine spätere Anstückung der Leinewand erreicht worden. Dieser Umstand, der bei unserm Künstler öfters wiederkehrt, gewährt einen interessanten Einblick in seine Arbeitsweise. Er ist kein Dekorateur, der den gegebenen Raum so gut wie möglich auszufüllen bestrebt ist. Zunächst kommt es ihm nur darauf an, den Natureindruck festzuhalten, und erst zuletzt gewinnt er das Gefühl, daß seiner Figur die rechte Ellbogenfreiheit mangelt. Am Kopf und an den Beinen des Pferdes finden sich starke „pentimenti“, die vielleicht auf kritische Einsprüche des Herrschers zurückzuführen sind.

Beim Reiterbild des Olivares (S. 27) hat man von Schmeichelei gesprochen, da der Conde-Duque ja in Wirklichkeit nie eine Schlacht geleitet habe. Aber Velazquez wird sich hierüber vermutlich nicht den Kopf zerbrochen haben. Für ihn galt es einfach eine von seinem Gönner, dem er in der Tat viel verdankte, gestellte Aufgabe so künstlerisch wie möglich zu lösen. Uebrigens war Olivares ebenso wie sein königlicher Herr ein ganz vorzüglicher Reiter. Die in Flammen aufgehende Ortschaft, der Reiterangriff, der gefallene Reiter und der Trompeter im Mittelgrunde der hügeligen Landschaft, alles das sind nur stimmungserhöhende Zugaben. Zudem findet sich in der Auffassung der beiden Reiter doch ein ganz erheblicher Unterschied. Außerordentliche Kraft und Energie wird man dem Olivares-Bild nachrühmen dürfen, von Majestät findet man darin keine Spur. Hat man doch sogar den Ausdruck „parvenühaft“ dafür gebraucht. In der

Galerie zu Schleißheim befindet sich eine kleine Replik dieses Bildes, deren Echtheit von Justi aufrechterhalten, von andern nicht ohne Grund angezweifelt wird (S. 26).

Das großartigste Reiterbildnis ist ohne Zweifel das des Königs, das bezauberndste das des etwa sechsjährigen Baltasar Carlos, der auf dem feurigen, hellbraunen Pony dahersprengend so ernsthaft schon seine Würde zu wahren weiß (S. 48). Lieblichste Jugendlichkeit atmet die ganze Erscheinung, heiterste Frühlingspracht die auf ein tiefes Blau gestimmte Landschaft. Die Farben sind ähnlich wie bei dem Bilde des Vaters, nur noch frischer und saftiger, außerdem kommt beim Anzug ein golddurchwirktes Dunkelgrün, beim Sattelbogen ein kräftiges Blau dazu. — Wenigstens erwähnt sei auch, daß Velazquez drei andre Reiterbilder, nämlich die des Königs Philipp III. und seiner Gemahlin und das der ersten Gemahlin Philipps IV. überarbeitet hat, um sie mit seinen Werken in einen gewissen Einklang zu bringen. Bei den beiden ersten (S. 38 u. 39) zeigen besonders die Pferde seine Hand, bei dem letzten (S. 41) ist auch das Gesicht von ihm neu gemalt worden.

In den Jagdgründen pflegen sich die hohen Herren am ungezwungensten zu geben. So tragen denn auch die Jägerbilder einen vertraulicheren Zug. Philipp IV. hatte sie für die Torre de la Parada bestimmt, die Karl V. in der Nähe des Jagdschlosses des Prado aufgeführt hatte. Aus ihrer Umgebung mögen auch die Hintergründe stammen, die Velazquez den Figuren gegeben hat. Die Joppen, Mützen und Kniehosen sind grünlichbraun, darunter kommen die Aermel des Unterkleides aus gepreßtem schwarzem Samt zum Vorschein. Lederstulpen und Ledergamaschen vervollständigen die Kleidung. Eine reizende Zugabe bilden die Hunde, bei dem kleinen Prinzen, der aetatis suae VI, also im Jahre 1635 oder 1636 gemalt ist (S. 35), ein brauner, weißgezeichneter Vorstehhund und ein Windhündchen, das höchst originell nur mit der Schnauze, der Brust und den Vorderbeinen in das Bild hereinragt, beim König (S. 43) und seinem Bruder (S. 42) größere Jagdhunde. Kein Spezialist hätte diese Hunde besser malen können. Bei den ganz großen Malern fallen eben alle Scheidewände zwischen den Fächern in nichts zusammen; was sie auch anfassen, glückt ihnen. Velazquez hat seinen königlichen Herrn oft auf den großen und nicht ungefährlichen Jagden begleitet, die dieser wie alle spanischen Fürsten leidenschaftlich liebte und bei denen er der Unermüdlichsten einer war. Besonders beliebt waren die Saujagden, zu denen die umfassendsten Vorbereitungen getroffen wurden. Zumal die Tela royal gestaltete sich zu einem wahren Turnier oder sagen wir lieber zu einem den Corridas de toros ähnlichen Kampfe. Man umspannte einen großen Platz mit Tüchern und grenzte innerhalb dieses Platzes ebenfalls durch Tücher eine hundert Schritt im Durchmesser haltende Arena ab, in der die erlauchten Jäger vor ihren in den Kutschen sitzenden Damen, dem Gefolge und Zuschauern kämpften. Velazquez hat eine solche Saujagd auf einem Bilde verewigt, das sich in der Londoner National Gallery befindet (S. 56). In über hundert Figuren entfaltet sich hier eine Fülle scharf beobachteter und geistreich gruppierter Genreszenen. Die Hirschjagd bei Lord Ashburton und ihre Wiederholung in Hertford House scheinen nur Werkstattbilder zu sein. Dagegen hat man auf der im Prado hängenden, von Mazo gemalten Ansicht von Saragossa bei den Genrefiguren im Vordergrunde, die mit denen der Saujagd allerdings sehr viel Aehnlichkeit haben, die Hand des Meisters selbst zu erkennen geglaubt (S. 71).

In diesem Zusammenhang mag auch das Porträt des Oberjägermeisters Juan Mateos in Dresden Erwähnung finden, das eine selbst bei Velazquez überraschende Kraft der Modellierung und der Charakteristik zeigt (S. 51). Der durchdringende Blick dieses im Waffenhandwerk ergrauten Mannes, dessen gelbe, lederartige Haut sich von dem schwarzen Anzug und dem dunkeln Hintergrund scharf abhebt, wird



jedem unvergeßlich sein. Das Bild steht übrigens nicht vereinzelt in dieser Periode unsers Meisters. Ihm ebenbürtig in der Gewalt des Ausdrucks ist vor allem das Porträt des Bildhauers Martinez Montañes im Prado, der dargestellt ist, wie er an der für den Italiener Tacca als Vorbild bestimmten Büste des Königs arbeitet (S. 50). Diese Büste und die Hände sind nur skizziert. Mit Unrecht angefochten erscheint das ungemein eindrucksvolle und sehr populäre, in der Durchführung allerdings nicht ganz gleichmäßige Bildnis des Admirals Pulido-Pareja in London (S. 57). Weniger bekannt sind die in Privatsammlungen befindlichen Bildnisse des Rechtsgelehrten Diego del Corral, der, Dokumente in den Händen haltend, in seiner schwarzen Amtstracht neben einer karminroten Tischdecke steht (S. 31), und eines Unbekannten mit schwarzem Knebelbart und Schnurrbart in Apsley House (S. 54). In Dresden selbst findet der Mateos ein Gegenstück in dem freundlichen Brustbild eines milden Greises (S. 65). Es scheint, daß Velazquez bei diesen fast nur auf schwarze, graue und weiße Töne gestimmten Bildern seine Kraft ganz besonders auf das Antlitz konzentriert hat. Allerdings waren die Modelle auch wesentlich interessanter als das nicht eben sehr geistreiche Gesicht des Königs und das noch ausdruckslosere seines Bruders Fernando. Dazu kommt, daß die Männer aus dem Bürgerstande wahrscheinlich länger und geduldiger bei den Sitzungen ausgeharrt haben als die hohen Herrschaften.

* * *

Wie in jedem, der die ewige Stadt und ihre Kunstschätze einmal gesehen hat, so war auch in Velazquez die Sehnsucht nach einer Wiederkehr lebendig geblieben. Eine Gelegenheit dazu bot sich Ende der vierziger Jahre, als der bereits von Philipp III. gehegte Plan der Begründung einer Akademie von seinem Nachfolger wieder aufgenommen wurde und der Erweiterungsbau des Schlosses ausgeschmückt werden sollte. Es handelte sich nicht nur darum, neue Kunstwerke in Italien anzukaufen, sondern auch geeignete Kräfte, insbesondere Freskomaler, nach Spanien zu ziehen. Da Velazquez hierfür wie kein andrer geeignet schien, begegneten sich die Wünsche des Hofes mit seinen eignen, und so durfte er sich der Gesandtschaft anschließen, die der jugendlichen Braut des seit mehreren Jahren verwitweten Königs, Marianne von Oesterreich, bis nach Trient entgegenging. Am 2. Januar 1649 schiffte er sich in Malaga ein und landete am 11. Februar in Genua, erreichte aber erst am 21. April sein erstes Reiseziel, Venedig, wo er nicht ohne Mühe Bilder von Veronese und Tintoretto für Madrid erwarb. Noch mehr wurde er durch seine Aufgabe in Neapel und Rom in Anspruch genommen, wo er mit den berühmtesten dort lebenden Malern, Poussin, Salvator Rosa und andern, in Beziehungen trat. Für seine künstlerische Tätigkeit fand er jedenfalls in Rom so wenig Zeit, daß der Auftrag, den Papst Innozenz X. zu malen, ihm einigermaßen überraschend kam. Gewissermaßen als Vorübung, um sich die Hand lose zu machen, malte er deshalb zunächst das Bildnis seines Dieners Juan Pareja, eines Mulatten, der sich selbst später als Maler einen Namen erworben hat. Das ungemein lebensvolle Bild ist auf dunkelgrüne, olivgrüne und grünlichgraue Töne gestimmt (S. 72). Ueber das Papstporträt (S. 73 u. 75) etwas Neues zu sagen, ist beinah ein Ding der Unmöglichkeit; hat es doch schon Joshua Reynolds für das beste Bild in Rom erklärt. Aber es ist vielleicht noch mehr, es ist in seiner Vereinigung von eindringlichster, unbarmherzigster Charakterisierungskunst mit freiester Behandlung und glänzendstem Kolorit das großartigste Männerbildnis, das wir überhaupt besitzen. Eigentlich besteht es nur aus zwei Farben, Rot und Weiß, aber

die roten Töne sind in der Wiedergabe der verschiedenen Stoffe und den mannigfaltigen Reflexen so reich abgestuft, daß eine ganze Symphonie von Rot entsteht, aus der das Weiß wie eine Fanfare herausklingt. Und wie wird trotzdem diese Farbenpracht von dem grundhäßlichen, zugleich abstoßenden und doch wieder unwiderstehlich anziehenden Gesicht des Mannes mit den unheimlichen Augen, die den Beschauer zu durchbohren scheinen, der geröteten groben Nase und den aufeinander gepreßten Lippen beherrscht! Mißtrauen, Verschlossenheit, Zähigkeit und brutale Energie sind in ihm vereint. E troppo vero, es ist zu wahr, soll der Dargestellte selbst gesagt haben. Demungeachtet zeigte er sich mit der Leistung unsers Malers sehr zufrieden und schenkte ihm, da dieser kein Geld annehmen wollte, eine goldene Kette und eine Medaille mit seinem Bilde. Es gibt von dem Kopfe des Papstes eine ganze Anzahl Repliken, von denen wohl nur die in Petersburg befindliche echt ist (S. 74). Doch gehen auch hier die Meinungen darüber auseinander, ob es sich um ein vorbereitendes Werk oder um eine spätere Wiederholung handelt. Andre Werke des Velazquez aus dieser Zeit, die von älteren Biographen aufgezählt werden, scheinen unwiederbringlich verloren.

Das Papstporträt gehört bereits der dritten Periode im Schaffen des Velazquez an, der Periode, an die man zuerst denkt, wenn sein Name genannt wird. Es gehört zu den Werken, bei denen die Konturen zerfließen und die Farben nur wie hingehaucht erscheinen, bei denen die Malerei alles Körperliche zu verlieren scheint und die Körperlichkeit der Figuren, der volle Eindruck des Lebens, doch gerade am stärksten hervorgerufen wird. Dieser tercer estilo unsers Meisters hat den Gelehrten von jeher viel Kopfzerbrechen gemacht. Man hat ihn aus der Weitsichtigkeit des alternden Künstlers erklärt oder gemeint, daß der vielgeplagte Hofmann sich ein abgekürztes Verfahren habe zurecht machen müssen. Was würde wohl Velazquez zu diesen Deutungen gesagt haben! Ihm war es lediglich darum zu tun, seinen Personen die größtmögliche Illusionskraft zu verleihen. Alle Mittel, die dazu führten, schienen ihm gut, aus ihnen schuf er sich seine Manier. Jedenfalls war ihm das Technische nie Selbstzweck. Man darf seine großzügige Mache nie und nimmer mit der Breitmalerei mancher Neueren vergleichen, bei denen jeder Pinselstrich ob seiner Bravour bewundert sein will. Wer denkt beim Sonnenlicht an Spektralanalyse! Auch Velazquez' Werke wollen betrachtet sein wie die Werke der Natur, als etwas Selbstverständliches. Er hätte auch das in weiten Kreisen jetzt allein gültige Dogma der Alla-prima-Malerei nie anerkannt. Auf einen dünnen grauen Malgrund eine luftige, aber sorgfältige Untermalung zu setzen und diese dann ganz zum Schlusse mit Deckfarben zu beleben, so daß alle Mühsäligkeit der Arbeit verschwindet und das fertige Werk wieder die Unmittelbarkeit des ersten Natureindrucks erhält, darin besteht sein Geheimnis. Bei keinem andern Maler ist es so schwer festzustellen, wie er es denn eigentlich gemacht hat. Wenn Malerei die Kunst ist, das Dreidimensionale auf zwei Dimensionen zurückzuführen, das Körperliche durch die Fläche zu suggerieren, so hat keiner ihn in dieser Kunst erreicht, geschweige denn übertroffen. Um dahin zu gelangen, ist aber ein ganz fester, unverrückbarer Abstand des Malers vom Objekt notwendig, dessen Deutlichkeit ja beim Näher- oder Fernertreten gewinnt oder abnimmt, und ebenso gibt es nur einen Standpunkt für den Beschauer. In der Nähe ein Gewirr von Farbenflecken, werden die Gegenstände in der gehörigen Entfernung so deutlich, daß man alle Einzelheiten bis zur Struktur einer Holzsorte oder dem Gewebe eines Stoffes wahrzunehmen glaubt. Noch wunderbarer als diese Naturwahrheit im einzelnen ist aber die Naturwahrheit des Ganzen. Die Gegenstände besitzen nicht für sich allein Geltung, sondern nur in Beziehung zu den andern. Das impressionistische Prinzip der Valeurs

ist hier zum erstenmal konsequent durchgeführt. Durch ihre Wechselwirkung, die räumliche Entfernung und das Licht werden die Farbenwerte bestimmt. Handelt es sich um die Darstellung einer größeren Anzahl von Figuren, so liebt es Velazquez, die Raumvorstellung durch von der Seite oder von hinten einfallendes Licht noch zu verdeutlichen. Er erreicht so, daß die Figuren sich nicht nur scharf voneinander abheben, sondern geradezu zu leben und sich zu bewegen scheinen.

Die zahlreichen und verwickelten Geschäfte werden es nicht allein gewesen sein, die Velazquez weit über die ursprünglich bewilligte Urlaubszeit hinaus in Rom festhielten. Welche Freude und welchen Genuß müssen dem an den zeremoniellen Hofdienst gewöhnten Maler die immer neuen Anregungen der geistig bewegten Weltstadt gewährt haben! Fünfmal mußte König Philipp mahnen, ehe sich sein Günstling zur Heimreise entschloß. Schließlich aber wurde er so dringend, daß dieser, statt, wie er beabsichtigt hatte, über Frankreich zu reisen, sich direkt nach Barcelona einschiffte, wo er im Juni 1651 eintraf. Der König scheint seine Wiederkehr aufs freudigste begrüßt zu haben, denn er zeichnete ihn auf alle Weise aus und ernannte ihn schon im folgenden Jahr über eine ganze Anzahl besser empfohlener Männer hinweg zum Schloßmarschall. Das beweist, daß er ihn nicht nur als Künstler, sondern auch als Menschen besonders hochschätzte, denn die Inhaber dieser Würde hatten der Majestät auch eine ganze Reihe persönlicher Dienste zu erweisen. Für die künstlerische Tätigkeit aber war dieser Posten, der außer mit der Ausschmückung und Instandhaltung der königlichen Wohnung mit einer Fülle kleinlicher, zeitraubender und obendrein zu Verdrießlichkeiten aller Art Anlaß gebender Verpflichtungen verknüpft war, sicherlich nicht fördernd, um so weniger, als Velazquez von nun an den König nicht nur auf allen seinen Reisen begleiten mußte, sondern ihm auch die umständliche Vorbereitung dieser Reisen oblag. Vielleicht hat ihn der Gedanke, daß für ihn, den Abkömmling eines alten Adelsgeschlechtes, der Beruf des Malers doch nicht ganz standesgemäß war, zur Bewerbung um diese Stellung bewogen, vielleicht hat er sich auch einfach einem von dem König geäußerten Wunsche gefügt. In vielem mag ihm auch sein von den Zeitgenossen öfters erwähntes Phlegma zustatten gekommen sein, das wir uns natürlich als die Seelenruhe einer ausgeglichenen Persönlichkeit und nicht als geistige Trägheit vorzustellen haben. Immerhin ist es bemerkenswert, daß diese Eigenschaft, die wir uns als unzertrennlich von jedem Kastilianer zu denken gewöhnt haben, bei ihm besonders hervorgehoben wird. Die angenehmste Seite seines Amtes war für ihn jedenfalls die Galerieverwaltung.

Auch in dieser letzten Periode nehmen die Bildnisse der königlichen Familie einen großen Raum ein. Von dem Könige selbst, dessen Gesicht jetzt etwas Gedunsenes bekommen hat, so daß das Kinn noch stärker hervortritt, während er sich in der Tracht von Haar und Bart und auch sonst nur wenig verändert hat, ist eine ganze Anzahl mehr oder weniger gut beglaubigte Bildnisse vorhanden. Zu ihm gesellt sich vor allem die junge Königin Marianne von Oesterreich, deren mit höchstem Glanze gefeierte Ankunft während der zweiten italienischen Reise des Velazquez stattgefunden hatte. Wenn man sie auf unsern Abbildungen (S. 76, 77 u. 103) betrachtet, so erschrickt man zuerst über die entstellende Tracht, über diesen tonnenartigen, mit Uhren und Schmucksachen behängten Reifrock, das einem Handtuch ähnliche Taschentuch, den Kopfputz, der wie eine „Kaskade von falschen Haaren, Schleifen, Schmucksachen und Federn" zu beiden Seiten des Gesichts herabhängt. Vor den Bildern selbst wird man so durch den Farbenreiz gefangengenommen, daß man sich über diese Scheußlichkeiten kaum Rechenschaft gibt. Bei dem Wiener Gemälde (S. 76), das Velazquez kurz nach seiner Rückkehr aus Italien gemalt hat, liegt auf

dem nicht eben hübschen Gesichte der etwa Sechzehnjährigen ein Zug von Jugendfrische und Freude über ihre neue Würde, der es uns sympathisch macht. Dazu paßt der heitere festliche Glanz des silberdurchwirkten, mit roten Schleifen und Bändern geschmückten Kleides, das sich von einem dunkelgrünen Hintergrunde abhebt. Auf dem wenige Jahre späteren Madrider Bilde (S. 103) hat der Ausdruck etwas Gelangweiltes und Verdrießliches bekommen. Das silbergestickte schwarze Kleid und die gedämpften roten Töne des Vorhangs, des Sessels und der Tischdecke ergeben aber eine Harmonie von höchster Distinktion. Das mit der Sammlung La Caze ins Louvre gekommene Brustbild (S. 77) wird von Beruete als eine Vorstudie zu dem Wiener angesehen.

Es will uns kaum in den Sinn, daß aus dem Bunde des dick gewordenen müden Königs mit dieser rasch blasiert werdenden jungen Frau das lieblichste aller Kinder hervorgegangen ist. In der schon 1651 geborenen Infantin Margarita hat Velazquez sein bezauberndstes Modell gefunden. Vier Kinderbilder entstanden so, von einer Zartheit der Auffassung, einem duftigen Schmelz des Vortrags und einer Süßigkeit der Farbenmelodie, wie sie von keinem andern Meister wieder erreicht worden sind. Will man heute das allerhöchste von einer Kindergestalt sagen, so zieht man sie zum Vergleiche heran. Etwa dreijährig ist das Prinzeßchen auf dem ersten Wiener Bilde (S. 90). Ein dunkelgrünblauer Vorhang, eine ähnlich gefärbte, etwas hellere Tischdecke, auf der ein leicht skizzierter lichter Blumenstrauß in einer Kristallvase steht, und ein dunkelroter Smyrnateppich lassen das fast ganz in Silber und Weiß gekleidete holde Figürchen mit dem hellblonden Seidenhaar und den blauen Augen, das mit dem einen Händchen nach dem Tischrande faßt, mit dem andern einen geschlossenen Fächer hält, nur noch strahlender erscheinen. Dann folgt das Bild im Louvre (S. 91) im hellgrauen, etwas gelblichen Seidenkleid mit schwarzen und roten Schleifen, ein Werk, das so leicht und dünn, wie nur mit dem Gedanken gemalt ist, daß es den Kopisten immer neue Rätsel aufgibt. Breiter und kräftiger sind die Pinselstriche bei dem aus Prag nach Wien gekommenen Bilde etwa aus dem sechsten Lebensjahre (S. 95). Die Augen sind lebhafter und größer, die Haltung ist bewußter geworden. Der Hintergrund ist dunkel, von rechts ragt ein rosa Vorhang herein. Eine etwas flüchtig gemalte, aber wohl echte Wiederholung befindet sich im Städelschen Institut in Frankfurt a. M. (S. 94). Das vierte, um dieselbe Zeit entstandene Porträt des Königskindes ist die mittelste Figur auf den später zu besprechenden Meninas. Neuerdings sieht man auch in dem erstaunlichen Bilde einer etwa zwölfjährigen Prinzessin im Prado ein Bildnis dieser Infantin (S. 105). Es scheint von Velazquez um 1660 geschaffen, der Kopf aber später von einem andern übermalt worden zu sein. Vier oder fünf verschiedene Töne von Rot geben mit dem im hellsten Lichte strahlenden Weiß und Silber des Kleides einen Akkord von solcher Pracht, daß man das Bild als das größte koloristische Meisterstück unter den Bildnissen des Meisters bezeichnen kann.

Auch von dem 1657 geborenen Brüderchen der Prinzessin, Philipp Prosper, das den Eltern schon nach vier Jahren wieder entrissen wurde, besitzen wir ein eigenhändiges Bild unsers Meisters (S. 106). Der zweijährige Kleine, in mit Silberborten besticktem rosa Kleidchen und großer weißer Schürze, an der allerlei Spielzeug befestigt ist, hält sich mit dem schmächtigen Händchen an der Lehne eines Kinderstuhls fest, von dessen rotem Polster ein niedliches Hündchen den Beschauer munter anblickt. Der Hintergrund ist in gesättigtem Rot gehalten.

In einem eigentümlichen Gegensatz zu diesen Bildnissen der königlichen Familie stehen im späteren Lebenswerk des Velazquez die Porträte der komischen Personen des Hofstaates, von denen er einige allerdings schon vor der zweiten italienischen Reise gemalt hatte. Ist es an und für sich für uns Heutige kaum verständlich, was



für ein Vergnügen darin liegen kann, sich mit halben und ganzen Idioten zu umgeben, so hat das Narrenwesen am Hofe Philipps IV. für uns geradezu etwas Perverses. Einige der Leutchen, die wir auf den Bildern unsers Meisters sehen, mögen ja hin und wieder recht possierlich gewesen sein, so der Pablillos von Valladolid mit seiner hochtrabenden Schauspielergebärde (S. 29) oder das verhutzelte, krummbeinige Männlein, das recht respektlos nach dem berühmten Seehelden Don Juan de Austria genannt wurde und von Velazquez denn auch im richtigen Admiralskostüm mit allen Abzeichen und einer angedeuteten Seeschlacht im Hintergrunde abkonterfeit worden ist (S. 79). Andre aber sind einfache Kretins, bei deren Anblick im modernen Menschen Mitleid und Ekel miteinander streiten. Allein wir dürfen unsre Empfindungen nicht auf Velazquez übertragen. Nichts wäre falscher als ihn zu bedauern, daß er solche Gestalten im Auftrage des Königs malen mußte. Auch das Abscheulichste wird gemildert, wenn es uns zur Gewohnheit geworden ist. Und dann kannte es der Hofbeamte ja auch gar nicht anders, als daß ihm seine Themata von oben vorgeschrieben wurden. Aus dem Gegebenen, und wäre es das Niedrigste, das höchste Maß künstlerischer Schönheit zu ziehen, darin allein sah er seine Aufgabe. Ja vielleicht gehörten diese Narren- und Zwergbildnisse sogar zu seinen Lieblingsaufgaben. Immer und immer wieder das alternde Gesicht des Königs zu malen oder die aufgedonnerten Kleider und nichtssagenden Gesichter müder Prinzessinnen, dürfte jedenfalls nicht viel verlockender gewesen sein. Und wie mögen ihm dort die Wünsche der hohen Herrschaften in Auffassung und Haltung die Hände gebunden haben, wie schwer mag es ihm geworden sein, die nötigen Sitzungen zu erlangen! Hier dagegen hatte er zwar häßliche, aber charakteristische Modelle, und noch dazu solche, die geduldig stillhielten, ohne ihm in seine Malerei hineinzureden, und denen er so ganz den Stempel seiner künstlerischen Persönlichkeit aufprägen konnte, hier blühte ihm die vollste Freiheit. Das wunderbarste aber ist vielleicht, daß der Maler auch dem Beschauer seinen Standpunkt mitzuteilen gewußt hat. Man kann stundenlang im Prado vor diesen Figuren sitzen, ohne sich über sie als Personen auch nur einen Gedanken zu machen. Völlig losgelöst von allem logischen Denken, gibt man sich lediglich dem Genuß der Augen hin. Selbst bei den allerscheußlichsten. Was sind das Kind von Vallecas, dieser Wasserkopf mit den blödsinnigen Augen (S. 86), und der Bobo de Coria (S. 81)? Symphonien in Dunkelgrün und Grau. Bei dem Sebastian de Morra (S. 66) finden wir im eigentümlichen Gegensatz zu seinem finsteren Gesicht einen heiteren Zusammenklang von Grün, Rot und Gold, der sich von einem schlichten graubraunen Hintergrunde abhebt. Beim Primo (S. 67) bewundert man die prachtvolle Behandlung des Schwarz inmitten der Landschaft und die Bravour, mit der mit ein paar Pinselstrichen die Folianten so hingesetzt sind, daß man beinah in ihnen lesen zu können vermeint. Die köstlichste Farbenharmonie aber bietet von den Zwergenbildern zweifellos das Don Antonios des Engländers (S. 80), von dem die grobe Berliner Kopie leider nur einen ganz unzureichenden Begriff gibt. In reichster vlämischer Tracht steht der ernsthafte kleine Kerl neben der gewaltigen Hündin, die ihm fast bis an die Schultern reicht. Köstlich steht das rote goldverbrämte Wams zu ihrem weißundschwarzen Fell, und wahre Wunder breiter, saftiger und doch eleganter Malerei sind die Reiherfedern des Hutes und die Spitzenkrause. Von den nicht zwergenhaften „Truhanes“ haben wir den Pablillos und den Don Juan schon erwähnt. Ersterer gehört mit seinen einfachen schwarzen und grauen Tönen noch zur zweiten Periode des Meisters, dieser schließt sich in der Behandlung an den Antonio an. Wieder sind Schwarz und Rot die dominierenden Farben. Ganz auf Rot gestimmt, und zwar mehr auf ein Ziegelrot, ist der dritte im Bunde, der als Türke gekleidete Cristobal de Pernia mit seiner Stierkämpferattitüde, dem man den



Namen eines berühmten Piraten, Barbarossa, als Spitznamen gegeben hatte (S. 30). Unserm Meister allgemein abgesprochen wird jetzt der Marchese del Borro des Berliner Museums, dieser köstliche Falstaff-Condottiere (S. 123). Endlich gehören in diesen Kreis die beiden sogenannten Philosophen, zerlumpte Straßenfiguren, denen man nach ihren Charaktereigenschaften die Namen Menippus und Aesopus beigelegt hatte (S. 82—85). Beide sind mit einem Nichts von Farbe gemalt, der eine steht in schwarzem Mantel und grauem Schlapphut, der andre in einem gelbbraunen schlafrockartigen Gewand vor der grauen Mauer. Das Urteil über ihren künstlerischen Wert schwankt noch immer. Jedenfalls können sie als Musterbeispiele einer breiten, souveränen Pinselführung gelten.

Ein paar Exemplare aus diesem grotesken Bestandteile des Madrider Hofstaates und darunter obendrein eins der häßlichsten von allen, die dicke Zwergin Mari Barbola, finden wir mit den lieblichsten Frauen- und Kindergestalten des Malers vereint auf dem Bilde, das von jeher als seine allerhöchste Leistung gefeiert worden ist, auf den „Ehrenfräulein" oder Meninas (S. 92 u. 93). Vor den Abbildungen ist man geneigt, dem andern großen Bilde aus seiner Spätzeit, den Spinnerinnen, den Preis zuzuerkennen, angesichts der Originale bleibt man auch nicht einen Augenblick darüber im Zweifel, daß den Meninas die Palme gebührt. Auf sie allein paßt der Ausspruch, daß alles andre Malerei, hier allein Leben sei. Aber sie sind nicht nur das schönste Werk unsers Meisters, sondern die schönste Darstellung der Wirklichkeit, die die gesamte Kunst hervorgebracht hat. Selbst die herrlichsten Rembrandt und Frans Hals dürfte man nicht daneben halten. Unvergeßlich wird jedem der erste Eindruck sein, den man beim Eintritt in den kleinen Raum neben dem großen Velazquez-Saale empfängt, wo es ganz allein Aufstellung gefunden hat. Niemals vielleicht ist in der bildenden Kunst ein solcher Grad der Illusion erreicht worden. Und doch ist von Augentäuschung im groben Sinne nicht die Rede, doch bleiben wir keinen Augenblick im Zweifel, daß wir vor einem Kunstwerke stehen.

Wie gern wüßten wir, wie der Gedanke zu diesem Bilde entstanden ist! Velazquez ist damit beschäftigt, das Doppelbildnis des Königspaares zu malen. Da kommt, wohl zur Unterhaltung der hohen Herrschaften, ihr Augapfel, ihr Töchterchen Margarita Maria, mit seinem Hofstaat ins Atelier. Hat der König diesen Moment zuerst als fruchtbar empfunden und den Maler darauf aufmerksam gemacht, daß hier der Stoff zu einem köstlichen Gemälde vorhanden sei, und hat dieser dann die Szene rekonstruiert? So wie sie dargestellt ist, hat sie Velazquez natürlich nicht sehen können. Der Beschauer steht auf dem Standpunkt des Königspaares, das jetzt an der gegenüberliegenden Wand in einem etwas trüben Spiegel erkennbar ist. In der Mitte sieht man das Prinzeßchen mit seinen Ehrenfräulein und Hofmeistern, rechts davon die Zwerge und eine mächtige Dogge, die von dem kleinen Nicolasito Pertusato einen Fußtritt erhält, links den Künstler mit seiner Staffelei. Personen, die sich vor jemandem verbeugen, der nicht vorhanden ist, ein Maler, der etwas malt, was man nicht sieht, man kann sich kaum etwas „Gestellteres" ausdenken. Aber ganz unwillkürlich versetzen wir uns in die Rolle derer, vor denen sich die Szene einst abgespielt hat, und so erscheint sie uns als das ungezwungendste und graziöseste Schauspiel von der Welt. Die plastische Rundung der Gestalten, ihr völliges Losgelöstsein vom Hintergrunde ist ein allgemeines Kennzeichen der dritten Manier unsers Meisters, hier wird diese Eigenschaft durch den bereits erwähnten Kunstgriff in der Beleuchtung, nämlich die zweite von hinten einfallende Lichtquelle, noch verstärkt. Ueber alle Maßen schön ist auch die Farbengebung. Grau ist wieder die Dominante, ein Grau, das vom silbrigen Hellgrau an die ganze Skala durchläuft. Dazu kommen Braun, Schwarz und

zwei grüne Kleider, von denen das der Zwergin ins Bläuliche, das des einen Ehrenfräuleins ins Gelbliche spielt! Und endlich sind wie zur Aufmunterung dieser ziemlich kühlen Harmonie, aber sparsam und sehr fein abgestimmt, eine ganze Anzahl rote Flecken und Tupfen aufgetragen. Wir finden sie als Schleifen im Haar und auf dem Kleid der Prinzessin, dann auf dem Wams des Zwerges, auf der Palette und — als Ordensband — auf der Brust des Malers. Mit wunderbarem Gleichgewichtsgefühl, aber ohne jede aufdringliche Symmetrie sind diese Farben verteilt und gegeneinander abgewogen. Ihren Abschluß aber erhält die farbige Komposition erst in dem oberen Teil des Bildes, der zuerst unverhältnismäßig groß erscheint. Seine breiten Flächen, in denen die Farben leise auszuklingen scheinen, geben nicht nur dem Bilde die Weiträumigkeit, sondern verleihen auch den bewegten Gruppen die nötige Geschlossenheit.

Fassen die Meninas gewissermaßen nur Gestalten, die wir aus den Spätwerken des Künstlers schon zu kennen vermeinen, zu einer größeren Gruppe zusammen, so nehmen die „Spinnerinnen“ (Las Hilanderas), die man auch „Vornehmer Besuch in der Teppichfabrik von Santa Isabel zu Madrid“ nennen könnte, eine ganz einzigartige Stellung in seinem Werke ein (S. 96 u. 97). Noch einmal erinnert er sich der Werke, von denen er ausgegangen, noch einmal stellt er eine Szene aus dem Volksleben dar. Aber statt der Küchenstücke sehen wir ein dekoratives Gemälde größten Stils. Höchst kunstvoll sind zwei Räume auf ihm vereinigt vorn ein Atelierraum, hinten der Ausstellungssaal der Fabrik. Um sich vor der Hitze und dem grellen Sonnenschein zu schützen, haben die Arbeiterinnen alle Vorhänge vorgezogen, so daß das Atelier in traulichem Dämmerlichte mit goldigen Reflexen gebadet ist. Die Farben sind dunkler, kräftiger, als man bei Velazquez gewohnt ist. Ein gesättigtes Grün zieht zuerst die Augen auf sich, zu ihm gesellt sich ein dunkles Braun. Die Komposition, in der ausnahmsweise die Diagonalen eine große Rolle spielen, ist nicht so ungezwungen wie auf dem andern Bilde, sondern mutet sogar etwas akademisch an. Seltsame Schwierigkeiten werden aufgesucht und in staunenswerter Weise gelöst: ein sich drehendes Rad wird mit seinen verschwimmenden Speichen so gemalt, daß geradezu eine optische Täuschung entsteht, ein Kopf ist gegen helles, von hinten einfallendes Licht gesetzt, so daß die Züge fast unkenntlich werden. Aus diesem Dämmerlichte aber hebt sich in leuchtender Schöne die herrlichste Frauengestalt heraus, die wir dem Pinsel des Meisters verdanken. Niemals ist ein weiblicher Nacken, niemals ein Arm so berückend gemalt worden wie bei diesem barfüßigen, nur mit einem Hemde und mit einem grünen Rock bekleideten Mädchen aus dem Volke. Gegenüber sitzt mit bis über das Knie entblößtem Bein eine alte Frau wie eine Parze, ein zweites reizendes Mädchen schiebt links von ihr den mächtigen Vorhang zurück und enthüllt so das anmutigste Bild. Hellster Sonnenschein flutet in den ein wenig erhöhten hinteren Raum, wo vornehme Frauen ein fertiges Werk betrachten. Alles ist hier in den lichtesten, duftigsten Farben gehalten, die nicht gemalt, sondern nur hingehaucht zu sein scheinen. Beim Nähertreten sieht man fast nur ein Gewebe leichter Farbenflecke, in der richtigen Entfernung aber tritt alles plastisch heraus. Was die modernen Impressionisten im heißesten Ringen erstrebt und nur in ihren besten Werken erreicht haben, hier ist es wie spielend gelöst.

Auch einige Mythologien stammen aus dieser Zeit: der Mars (S. 89) und Merkur und Argus (S. 88) im Prado und die in englischem Privatbesitz befindliche liegende Venus (S. 87). Auch bei diesen Namen muß man jeden Gedanken an die antike Götterwelt beiseite lassen. Hätte Velazquez bei dem „Mars“ wirklich seine Vorstellung von dem römischen Kriegsgott versinnlichen wollen, so müßte man ihn

bedauern und könnte ihm jedenfalls krasse Unbildung vorwerfen. Aber schon der Umstand, daß das Bild in der Torre de la Parada zwischen den beiden Philosophen in der Nähe der Zwerge und Narren hing, beweist uns, daß dies unmöglich seine Absicht gewesen sein kann. Was wir vor uns sehen, ist ein gutgebauter Jahrmarktsbudenheld, der, wenn es verlangt wird, vor der gaffenden Menge für ein paar Groschen seine Muskeln spielen läßt. Vielleicht hat sich Velazquez so einen Menschen gekauft, um ihn abzukonterfeien, und ihm einen Helm aufgesetzt und ein Schwert auf den Schoß gelegt. Beim Bacchus und Vulkan hatte er ja ähnliches gemacht. Ja, es ist sogar möglich, daß der Muskelmensch bei seinen Kollegen den großartig klingenden Spitznamen geführt hat. Vergegenwärtigen wir uns dies, so verliert die Figur mit einem Schlage das Unsympathische, das ihr von fast allen Biographen unsers Meisters nachgesagt wird. Wir sehen dann nur noch einen männlichen Akt mit unübertrefflich gemalter Epidermis und bewundern den Glanz der Waffen und den aparten Akkord, den der kräftige Fleischton mit den blauen und karminroten Gewändern ergibt. Bei der „Venus" könnte man auch vermuten, daß der Name nur als Deckmarke für Schmugglerware dienen sollte. Denn einfach einen weiblichen Akt zu malen, hätte im damaligen Spanien für höchst unanständig gegolten. Diese Venus erinnert in nichts an das Renaissanceideal mit seinen vollen Formen. An seine Stelle tritt ein elastischer, geschmeidiger Körper mit fast überschlanker Taille, wie ihn die modernen Franzosen lieben. Höchst pikant ist die Rückenansicht mit der im feinen Schwunge vom Fuß bis zur Schulter gehenden Hauptlinie, nicht minder der Kontrast des schwarzen Tuches und des Purpurvorhangs zu der schimmernd weißen Gestalt. Das Gesicht des Modells gewahren wir nur in dem Spiegel, den ihm ein kleiner Amor vorhält: das freundliche, aber nicht sonderlich schöne Gesicht eines jungen Mädchens aus dem Volke. „Merkur und Argus" bildete ursprünglich das Gegenstück zu einem verschollenen Gemälde Apollo und Marsyas. Die Gestalten des vom Schlafe überwältigten Hüters der Jo und des wie ein Indianer auf dem Kriegspfade heranschleichenden Gottes sind in Dämmerung gehüllt, während sich der Kopf der Kuh scharf von dem noch etwas erhellten Abendhimmel abzeichnet.

In seiner letzten Zeit hat Velazquez auch noch zwei religiöse Bilder gemalt. Die Krönung Mariä (S. 78) wirkt mehr noch im Original im Prado als in den Wiedergaben ein wenig befremdlich, zumal da sie so ganz aus dem Lebenswerke des Meisters herauszufallen scheint. Zeremoniell streng geschlossen ist die Komposition, streng der Ueberlieferung entsprechend sind die Gewänder und Attribute der drei himmlischen Personen und die Erscheinung des heiligen Geistes über ihnen. Ganz eigentümlich aber ist die Farbengebung, diese Zusammenstellung von Violett, Blau und Karminrot, die früher noch mehr überrascht hat als heute, wo wir durch Degas und andre an ähnliche gewöhnt worden sind. Zu dieser Idealisierung scheinen dann die Gestalten selbst nicht ganz zu passen. Typische Idealgestalten zu schaffen, ist unsers Meisters Sache nicht gewesen. Er nahm Modelle, die ihm für seinen Vorwurf geeignet schienen, einen ehrwürdigen Greis, auf dessen Gesicht aber ein mühevolles Leben seine Spuren aufgedrückt hat, einen ernsten Mann mit etwas leidendem Ausdruck, dessen herabfallende Locke an den früher von ihm gemalten Gekreuzigten erinnert, und ein Mädchen aus dem Volke von herber Anmut, dem er aber im Gesichtsausdruck und in den Gesten der Hände eine hohe Würde zu geben wußte. Ganz genrehaft sind dann wieder die Englein zu ihren Füßen. Es ist ein Bild, in das man sich erst hineinsehen muß, das man dann aber lieber und lieber gewinnt.

Das andre Werk, die Heiligen Antonius und Paulus (S. 107), ist ein unendlich stimmungsvolles Legendenidyll. Nach alter Weise sind mehrere Szenen darauf ver-

einigt, im Vordergrunde der Besuch des Abtes Antonius bei dem frommen hundertdreizehnjährigen Einsiedler, der täglich durch einen von Gott gesandten Raben gespeist wurde, im Hintergrunde die Erlebnisse des ersteren auf seiner Reise, links im Mittelgrunde die Bestattung des Einsiedlers, dem die Löwen in der Wüste die letzte Ruhestätte graben. Gottvertrauen, Güte und Weisheit hat der Künstler in den beiden ehrwürdigen Gestalten wundervoll zu verkörpern gewußt, das schönste aber ist, wie er sie mit der herrlichen Landschaft verschmolzen hat, die klassische Stilisierung mit treuster Naturbeobachtung vereint. Auch hier wird man wieder an Corot erinnert. Auch dieser liebte, wenigstens in seiner mittleren Periode, die Zusammenstellung von efeuumrankten Bäumen und bräunlichen Felsen, an denen vorbei der Blick in eine bläuliche Ferne gleitet. Kein andres Bild unsers Meisters erzählt so viel von seinem inneren Wesen wie dieses, das zugleich seine schönste Landschaft ist. Der es gemalt hat, muß ein vornehmer und gütiger Mensch gewesen sein. Vielleicht ist es sein letztes Werk gewesen.

Am 7. Juni 1660, ein Jahr nach dem Abschlusse des Pyrenäen-Friedens, fand auf der kleinen Insel des Bidassoaflusses die berühmte Zusammenkunft zwischen den Königen von Frankreich und Spanien statt, bei der Philipp IV. seine Tochter Maria Theresia Ludwig XIV. als Unterpfand des Friedens zur Gemahlin gab. Den außerordentlichen Aufregungen und Strapazen, die diese Reise und ihre umfassenden Vorbereitungen verursachten, war der alternde Schloßmarschall nicht mehr gewachsen. Wenige Wochen nach seiner Rückkehr wurde er von einem bösartigen Wechselfieber ergriffen, dem er schon nach sechs Tagen, am 6. August 1660, erlag, „alle in großer Trauer zurücklassend, und nicht am wenigsten Seine Majestät, die, als das Leben in Gefahr schwebte, zu verstehen gegeben hatte, wie sehr sie ihn lieb und wert hielt.“

Walther Gensel

DIE GEMÄLDE DES VELAZQUEZ

Abkürzungen — Abbreviations — Abréviations

H. = Höhe = Height = Hauteur
B. = Breite = Breadth = Largeur

Alle Bilder von Velazquez sind auf Leinwand gemalt
All the Pictures by Velazquez are painted on canvas
Tous les tableaux de Velazquez sont peints sur toile

Die Maße sind in Metern angegeben
The measures noted are metres
Les mesures sont indiquées en mètres

*** = vergleiche die Erläuterungen (S. 143)**
= see the „Erläuterungen“ (p. 143)
= voyez les „Erläuterungen“ (p. 143)



London, Apsley House (Herzog von Wellington) H. 1,065, B. 0,82

Der Wasserverkäufer von Sevilla

The Vendor of Water — Um 1618—1620 — Le vendeur d'eau

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



London, Apsley House (Herzog von Wellington)

Two young Men dining

Zwei junge Männer bei der Mahlzeit

Um 1618—1620

Deux jeunes hommes prenant un repas

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



* Petersburg, Eremitage

H. 1,83, B. 1,16

Das Frühstück

The Breakfast

Le déjeuner

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



Richmond, Sir Francis Cook — H. 0,99, B. 1,28

Die alte Köchin
Um 1620

The old Cook — La vieille cuisinière



* Madrid, A. de Beruete

Der heilige Petrus

St. Peter — Um 1618—1620 — St-Pierre

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



Madrid, Prado-Museum

H. 0,40, B. 0,36

Bildnis eines Mannes

Portrait of a Man

Um 1618—1620

Portrait d'homme

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



* Madrid, Prado-Museum H. 2,03, B. 1,25

Die Anbetung der Könige

The Adoration of the Magi 1619 L'adoration des rois

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



London, Nationalgalerie

H. 0,59, B. 1,02

Christus im Hause der Martha

Christ in the House of Martha

Um 1620—1622

Le Christ dans la maison de Marthe

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



* Madrid, Prado-Museum H. 0,59, B. 0,46

Luis de Gongora y Argote
Um 1622—1623

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



Madrid, Prado-Museum H. 0,57, B. 0,44

Philipp IV., König von Spanien

Philip IV. Um 1623 Philippe IV

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



* Madrid, Prado-Museum H. 2,01, B. 1,02

Philipp IV., König von Spanien

Philip IV., King of Spain Um 1623—1624 Philippe IV, roi d'Espagne

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



London, George Lindsay Holford H. 2,16, B. 1,295

Der Herzog von Olivares

The Duke of Olivares Um 1623—1624 Le duc d'Olivarès

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



London, George Lindsay Holford

Philipp IV., König von Spanien

Philip IV., King of Spain Um 1624—1625 Philippe IV, roi d'Espagne

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)

* Madrid, Prado-Museum

H. 0,62, B. 0,50

Bildnis einer Dame

Portrait of a Lady

Um 1625—1629

Portrait de femme

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



* Rouen, Museum

Bildnis eines Mannes
(Der sogenannte Geograph)
Um 1625–1629

Portrait of a Man

Portrait d'homme

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



* Madrid, Prado-Museum

H. 2,09, B. 1,25

Der Infant Don Carlos

The Infant Don Carlos — Um 1626 — L'infant Don Carlos

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



München, Pinakothek H. 0,89, B. 0,68

Bildnis eines jungen Mannes

Portrait of a young Man Um 1626—1628 Portrait d'un jeune homme

Nach einer Aufnahme der Verlagsanstalt F. Bruckmann, A.-G., München



* Madrid, Prado-Museum — H. 1,65, B. 2,25

Die Trinker („Los Borrachos“)

The Drinkers — Um 1628—1629 — Les buveurs

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



* Madrid, Prado-Museum H. 0,44, B. 0,40

Aus der Villa Medici in Rom

Um 1630

View from the Villa Medici at Rome Vue prise dans la villa Médicis à Rome

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)

* Madrid, Prado-Museum — H. 0,44, B. 0,48

Aus der Villa Medici in Rom

Um 1630

View from the Villa Medici at Rome — Vue prise dans la villa Médicis à Rome

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



* Madrid, Prado-Museum H. 2,23, B. 2,90

Die Schmiede des Vulkan

The Forge of Vulcan Um 1630 La forge de Vulcain

Nach einer Aufnahme der Gesellschaft zur Verbreitung klassischer Kunst, Berlin



* Madrid, Prado-Museum

Die Schmiede des Vulkan (Ausschnitt)

The Forge of Vulcan (detail) Um 1630 La forge de Vulcain (détail)

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



Madrid, Escorial H. 2,23, B. 2,50

Jacob erhält den blutigen Rock Josephs

Jacob receiving the bloody Coat of Joseph Um 1630 Jacob recevant la tunique ensanglantée de Joseph

Nach einer Aufnahme von J. Lacoste, Laurent Nachf., Madrid

* Madrid, Prado-Museum H. 0,58, B. 0,44

Die Infantin Maria, Königin von Ungarn

The Infanta Mary, Queen of Hungary Um 1630 L'infante Marie, reine de Hongrie

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



* Berlin, Kaiser Friedrich-Museum H. 2,00, B. 1,06

Die Infantin Maria, Königin von Ungarn
Um 1630
The Infanta Mary, Queen of Hungary L'infante Marie, reine de Hongrie

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München

* Schleissheim, Kgl. Galerie | H. 1,35, B. 1,14

Der Herzog von Olivares

The Duke of Olivares | Um 1631—1635 | Le duc d'Olivarès

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München





Madrid, Prado-Museum H. 3,13, B. 2,39

Der Herzog von Olivares

The Duke of Olivares Um 1631—1635 Le duc d'Olivarès

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



* London, Apsley House (Herzog von Wellington) H. 0,60, B. 0,54

Der Dichter Quevedo

The Poet Quevedo — Um 1631—1632 — Le poète Quevedo

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



*Madrid, Prado-Museum H. 2,09, B. 1,23

Bildnis eines Hofnarren Philipps IV.
(Pablillos de Valladolid)
Um 1631—1640

Portrait of a Court-jester of Philip IV. Portrait d'un bouffon de Philippe IV

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



* Madrid, Prado-Museum H. 1,98, B. 1,21

Bildnis des Pernia, Hofnarren Philipps IV.

Um 1631—1640

Portrait of Pernia, Court-jester of Philip IV. Portrait de Pernia, bouffon de Philippe IV

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



* Madrid, Herzogin von Villahermosa

Don Diego del Corral
Um 1631—1632

Nach einer Aufnahme von J. Lacoste, Laurent Nachf., Madrid



Wien, Hofmuseum

H. 1,26, B. 0,84

Philipp IV.

Philip IV.

1632

Philippe IV

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



*London, Nationalgalerie]

H. 1,98, B. 1,12

Philipp IV.

Philip IV.

Um 1632—1635

Philippe IV

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



Castle Howard, Earl of Carlisle

Prinz Baltasar Carlos und sein Zwerg
Um 1632

The Prince Balthazar Carlos and his Dwarf

Le prince Baltasar Carlos et son nain

Nach einer Aufnahme von Dixon, London



Madrid, Prado-Museum H. 1,91, B. 1,03

Prinz Baltasar Carlos als Jäger

Um 1635

The Prince Balthazar Carlos as Hunter Le prince Baltasar Carlos en chasseur

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



* London, Wallace-Galerie H. 1,285, B. 1,00

Prinz Baltasar Carlos in der Reitschule

Um 1635

The Prince Balthazar Carlos in the Riding School Le prince Baltasar Carlos dans l'école d'équitation

Nach einer Aufnahme von W. A. Mansell & Co., London



London, Grosvenor House (Herzog von Westminster) H. 2,075, B. 1,425

Prinz Baltasar Carlos in der Reitschule

Um 1635

The Prince Balthazar Carlos in the Riding School Le prince Baltasar Carlos dans l'école d'équitation

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



*Madrid, Prado-Museum H. 3,00, B. 3,14

Philipp III., König von Spanien

Philip III., King of Spain Um 1635 Philippe III, roi d'Espagne

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



* Madrid, Prado-Museum H. 2,97, B. 3,00

Margarete von Oesterreich, Gemahlin Philipps III.

Um 1635

Margaret of Austria, Wife of Philip III. Marguerite d'Autriche, épouse de Philippe III

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



* Madrid, Prado-Museum H. 3,01, B. 3,14

Philipp IV., König von Spanien

Philip IV., King of Spain Um 1635 Philippe IV, roi d'Espagne

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



* Madrid, Prado-Museum H. 3,01, B. 3,14

Isabella von Bourbon, die erste Gemahlin Philipps IV.
Um 1638—1640
Isabel of Bourbon, first Wife of Philip IV. Isabelle de Bourbon, première épouse de Philippe IV

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



* Madrid, Prado-Museum H. 1,91, B. 1,26

Der Infant Don Ferdinand von Oesterreich
Um 1635
The Infant Don Ferdinand of Austria L'infant Don Ferdinand d'Autriche

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



Madrid, Prado-Museum H. 1,91, B. 1,26

Philipp IV. im Jagdkostüm

Philip IV. in Hunting-suit Um 1635 Philippe IV en costume de chasse

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



* Madrid, Prado-Museum H. 3,07, B. 3,67

Die Uebergabe von Breda („Las Lanzas“)

The Surrender of Breda Um 1635—1636 La reddition de Bréda



* Madrid, Prado-Museum

Justin von Nassau und Spinola
(Ausschnitt aus der „Uebergabe von Breda")

Detail of the „Surrender of Breda"

Détail de „La reddition de Bréda"

Nach einer Aufnahme von J. Lacoste, Laurent Nachf., Madrid



* Madrid, Prado-Museum

Gruppe der Spanier

(Ausschnitt aus der „Uebergabe von Breda")

Group of the Spains

(Detail of „The Surrender of Breda")

Le groupe des Espagnols

(Détail de „La reddition de Bréda")

Nach einer Aufnahme der Gesellschaft zur Verbreitung klassischer Kunst, Berlin



* Madrid, Prado-Museum

Gruppe der Holländer
(Ausschnitt aus der „Uebergabe von Breda")

Group of the Dutchmen
(Detail of „The Surrender of Breda")

Le groupe des Hollandais
(Détail de „La reddition de Bréda")

Nach einer Aufnahme der Gesellschaft zur Verbreitung klassischer Kunst, Berlin

Madrid, Prado-Museum

H. 2,09, B. 1,73

Prinz Baltasar Carlos

The Prince Balthazar Carlos

Um 1635—1636

Le prince Baltasar Carlos

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



* Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum H. 1,20, B. 0,99

Bildnis einer Dame

Portrait of a Lady Um 1635—1640 Portrait de femme

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München

* Madrid, Prado-Museum. H. 1,09, B. 0,87

Der Bildhauer Martinez Montañes

Portrait of the Sculptor Martinez Montañes 1636 Portrait du sculpteur Martinez Montañes

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)





* Madrid, Prado-Museum

H. 2,48, B. 1,69

Christus am Kreuz

Christ on the Cross

Um 1636—1638

Le Christ en croix

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



* London, Nationalgalerie H. 1,61, B. 2,035

Christus an der Säule

Christ at the Column Zwischen 1631—1640 Le Christ à la colonne

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



London, Apsley House (Herzog von Wellington)

Bildnis eines Mannes

Portrait of a Man — Um 1638—1639 — Portrait d'homme

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)

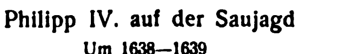


• Modena, Galerie

Francesco II. von Este, Herzog von Modena

Francis II. of Este, Duke of Modena 1638 François II d'Este, duc de Modène

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom



London, Nationalgalerie

H. 1,88, B. 3,125

Philipp IV. auf der Saujagd
Um 1638—1639

Philip IV. hunting the Wild Boar

Philippe IV à la chasse au sanglier

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



*London, Nationalgalerie H. 2,06, B. 1,12

Bildnis des Admirals Pulido-Pareja

1639

Portrait of the Admiral Pulido-Pareja Portrait de l'amiral Pulido-Pareja

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



Wien, Hofmuseum

Prinz Baltasa

The Prince Balthazar Carlos

Um 163

Nach einer Aufnahme von Fran



ar Carlos Le prince Baltasar Car
39

ız Hanfstaengl, München



Florenz, Uffizien

Selbstbildnis

Portrait of the Painter himself

Um 1640

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom



H. 1,01 3 .5

rait de l'artiste



* Dresden, Kgl. Galerie

Der Herzog von Olivares
Um 1640–1643

The Duke of Olivares

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, Münch



H. (

Le duc d'Olivarès







*Madrid, Prado-Museum

Bildnis eines Zwerges Philipps I

(Sebastian de Morra)

Portrait of a Dwarf of Philip IV.

Um 1643–1649

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dorn.



lipps IV.

Portrait d'un nain de



* Dulwich, College

Philipp IV.
1644

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, Münche



H. I. [illegible]

München







* Castle Howard, Earl of Carlisle

Juan de Pareja
1650





* Petersburg, Eremitage

Papst Innozenz X.
Um 1650

The Pope Innocent X.

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, Münch



H. L. R.

Le pape Innocent X

Wien, Hofmuseum

Maria Anna von Oesterreich, zweite Gemahlin

Mary Ann of Austria, second Wife of Philip IV.

Um 1651

Marie An

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, Münch





H. I

:mahlin Philipps IV.

Marie Anne d'Autriche, seconde
de Philippe IV

ngl, München



*Madrid, Prado-Museum

Die Krönung der Maria

The Coronation of the Virgin Um 1651–1655 L

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dorna



!aria Le couronnement de la

Cie., Dornach (Elsass)

* Madrid, Prado-Museum

Bildnis eines Zwerges Philipps I

(Don Antonio el Ingles)

Portrait of a Dwarf of Philip IV. Um 1651–1660 P

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dorna



pps IV.

Portrait d'un nain de Philippe IV



* Madrid, Prado-Museum

Menippus

Menippus
Um 1651–1660

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornac



H. 1,79, B. 0,94

Ménippe

...ie., Dornach (Elsass)



• Madrid, Prado-Museum

Aesop
(Ausschnitt)

The Head of Aesopus
(Detail of the accompanying Picture)

(

Nach einer Aufnahme von J. Lacoste, Laurent Nachf.,



ête d'Ésope
tableau ci-contre

*Madrid, Prado-Museum

Das Kind von Vallecas

The Boy of Vallecas

1651—1660

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach



H. :

L'enfant de Vallecas

Dornach (Elsass)





Madrid, Prado-Museum

Merkur und Argus



* Wien, Hofmuseum

Die Infantin Margarete

The Infanta Margaret

Um 1655

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, Münch





H. I.S

ıte Marguerite





Madrid, Prado-Museum — Merkur und Argus — H. 1,27, B. 2,48

* Wien, Hofmuseum

The Infanta Margaret

Die Infantin Margarete
Um 1655

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



:te L'infante Margue

engl. München



* Madrid, Prado-Museum

Las Meninas
1656

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach



:ie, Dornach (Elsass)



* Frankfurt a. M., Städelsches Kunstinstitut

Die Infantin Ma

The Infanta Margaret

Um 1656—165

Nach einer Aufnahme der Verlagsanstalt F



H. 1,26

L'infante Marguer

ıann, A.-G., München





* London, Nationalgalerie

Philipp IV.

Philip IV.

Um 1655—1660

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München





H. 0,65. 3.

Philippe IV

Kgl. München



* London, Nationalgalerie

Philip IV.

Philipp IV.
Um 1655–1660

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, Münc



H. 0,635, B.

Philippe IV

...t, München



Madrid, Prado-Museum

Philipp
Um 1655—

Philip IV.

Nach einer Aufnahme von Braun, Cl



H. 2,31, B. :

Philippe IV

→ Dornach (Elsass)



Wien, Hofmuseum

Die Infantin [illegible]

The Infanta Margaret 1659

Nach einer Aufnahme von Fra[illegible]



:te

L'infante Marguerite

engl, München



* Wien, Hofmuseum

Der Infant Phil
The Infant Philip Prosper
Um 1659—

Nach einer Aufnahme von Fr



H. [illegible]

er

L'infant Philippe-Pr[illegible]

l, München







*Madrid, Prado-Museum

Philipp IV

Philip IV. praying

Nach einer Aufnahme von Braun



H. 2 ✶

t

Philippe IV en prières

:., Dornach (Elsass)









*Paris, früher bei Ledieu

Maria Anna von Oesterreich

Mary Ann of Austria

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornacl



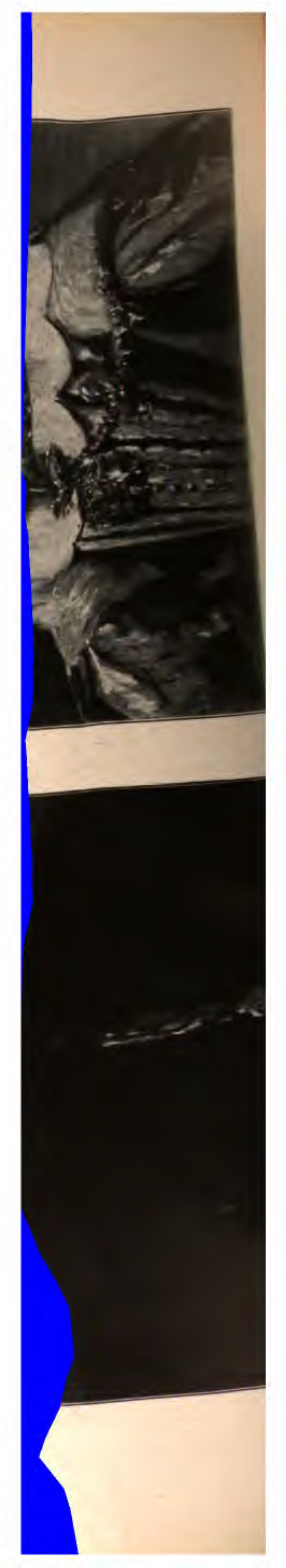
eich

Marie-Anne d'Autriche

, Dornach (Elsass)







* London, Apsley House (Herzog von Wellington)

Papst Innozenz X.

The Pope Innocent X.

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach



Le pape Innocent X

Dornach (Elsass)



* London, Bridgewater-Galerie

Don Enrique Felipe de Guzman



H. 1,98, B. 1,07

man



*London, Herzog von Devonshire

Bildnis einer Dame

Portrait of a Lady

Portrait

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



H. 0,712, B. 0,47

Portrait d'une dame

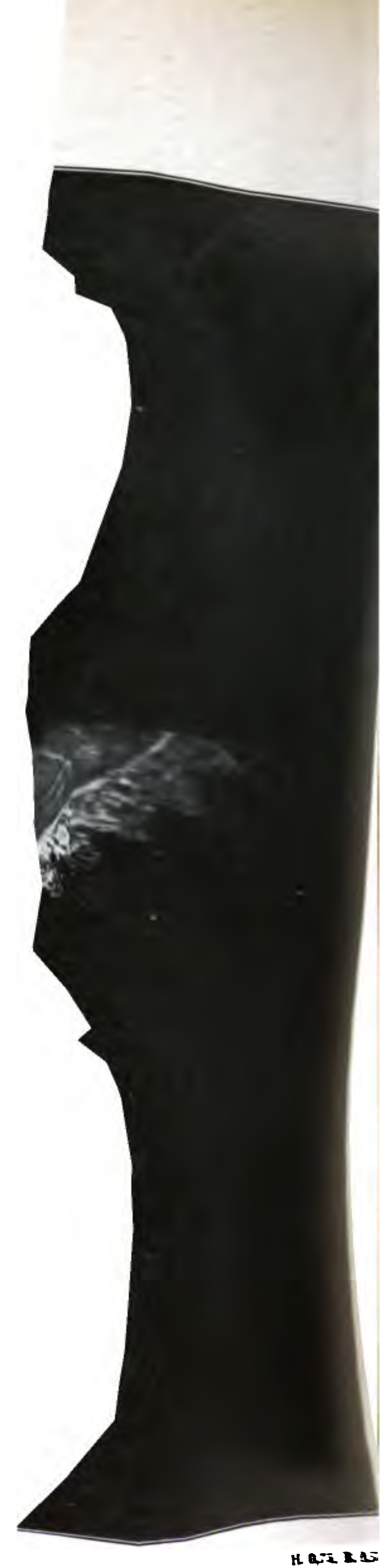
, München



•London, Bridgewater-Galerie

Männliches Bildnis

Portrait of a Man



H. 0,72. B. 0,5

Portrait d'homme











Kassel, Kgl. Galerie

Bildnis einer Dame

Portrait of a Lady

Po

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



Portrait d'une dame

München



* London, Nationalgalerie

Die Verlobung (das Familienfes

The Betrothal

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, Mü













*Richmond, Sir Francis Cook

Ein spanischer Bettler

A Spanish Beggar

Un m

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München









* Madrid, Prado-Museum H. 2,48, B. 2,23

Der Tritonenbrunnen in Aranjuez

The Fountain of Tritons at Aranjuez Fontaine des tritons à Aranjuez

Nach einer Aufnahme von J. Lacoste, Laurent Nachf., Madrid

Erläuterungen

Vorbemerkung: Die Sterne neben dem Aufbewahrungsort der Gemälde verweisen auf diese Erläuterungen In den Hauptteil sind auch solche Gemälde aufgenommen worden, die in Velazquez' Werkstatt unter seiner größe oder geringeren Mitwirkung entstanden sind, und solche, die von alters her seinen Namen tragen, deren Echt aber in neuerer Zeit unter den Velazquezforschern streitig geworden ist. Wo kurzweg Justi und Beruete zi werden, sind gemeint: Diego Velazquez und sein Jahrhundert von Carl Justi. 2 Bände. Zweite, ı bearbeitete Auflage. Bonn 1903. — A. de Beruete, Velazquez. Paris 1898.

S. 3. Das „Frühstück" betitelte Bild ist erst 1895 in die Galerie der Eremitage aufgenomn worden, nachdem es sich bis dahin in den Depots befunden hatte, in die es aus d taurischen Palais gekommen war.

S. 5. Der heilige Petrus stammt aus der Sammlung Cañaveral in Sevilla und ist erst ₍ Beruete, dem gegenwärtigen Besitzer, in das Werk des Velazquez aufgenommen wor (Beruete S. 13). Justi (I, S. 114) bemerkt dazu: „Mit dem reuigen Petrus in der Hö ist den Verehrern des Velazquez wohl kaum eine Freude gemacht worden. Der Fi der Apostel erscheint in der Maske eines greisen kahlköpfigen sonnverbrannten Bau von gemeinen Zügen. Hände und Füße völlig verschrumpft und verknöchert, ganz weichend von seiner sonstigen einfachen Modellierung der Extremitäten."

S. 7. Mit der Jahreszahl 1619 bezeichnet. Es ist unbekannt, für wen oder für welche Kir Velazquez das Bild gemalt hat und woher es in die königliche Sammlung gekommen

S. 9. Luis de Gongora war Dichter und lebte als Ehrenkaplan am königlichen Hofe in Mad Es ist bezeugt, daß Velazquez sein Bildnis im Auftrage seines Schwiegervaters Fr cisco Pacheco gemalt hat, es ist aber nicht erwiesen, daß dieses Bildnis mit dem j im Prado-Museum aufbewahrten identisch ist, das nach Justi (I, S. 126) „nicht intakt und wenig Merkmale seiner damaligen Malweise hat."

S. 11. Nach dem Papier in der Rechten des Königs, der anscheinend dargestellt ist, wie eine Audienz erteilt, gewöhnlich „das Bildnis mit der Bittschrift" genannt.

S. 14. Früher „die Sibylle" genannt. Die Dargestellte ist wahrscheinlich die Gattin des Mal Donna Juana de Miranda. (S. die Einleitung S. XI.)

S. 15. Nachdem Justi (I[1], S. 135) für die Echtheit des sogenannten Geographen eingetre haben sich auch andre Forscher und Kenner, wie zum Beispiel L. Gonse (Gazette Beaux-Arts, 3e Pér., Vol. IX., S. 128—129), der Maler Bonnat, P. de Madrazo und Ber für Velazquez' Urheberschaft ausgesprochen. Es ist nicht unwahrscheinlich, daß Dargestellte einer der Hofnarren Philipps IV. ist, aber nicht, wie behauptet w Pablillos de Valladolid (S. 29), mit dem der „Geograph" nur eine sehr geringe Aehnli keit hat.

S. 16. Der um zwei Jahre jüngere Bruder Philipps IV., der 1632, im fünfundzwanzigsten Lebe jahre starb.

S. 18. Das unter dem Namen „Los Borrachos" (die Trinker) bekannte Bild stellt Bacchus, einem seines Gefolges begleitet, im Kreise von Männern aus dem Volke dar. Es „für den Dienst des Königs", also auf dessen Bestellung gemalt worden. Velazq erhielt dafür (nach erhaltenen Urkunden) am 22. Juli 1629 hundert Dukaten in Sil

S. 19 u. 20. Von den neun im Prado-Museum aufbewahrten Landschaften, die vom Kataloge dem Velazquez zugeschrieben werden, sind nur diese unzweifelhaft echt. Die Villa Medici hat ihren Namen von dem Kardinal Ferdinand von Medici erhalten, der sie nach dem Tode ihres Erbauers, des Kardinals Giovanni Ricci von Montepulciano, erworben hatte. Neben der Villa Borghese war die Villa Medici ein beliebter Studienplatz für die in Rom lebenden Maler, die die Landschaftsmalerei pflegten. Auch Velazquez ließ sich durch den Zauber dieser herrlichen Natur zu landschaftlichen Studien anreizen. Das eine Bild (S. 20) zeigt das Innere einer Loggia, durch deren Seitenöffnung man einen Blick auf die Zypressen der Villa Borghese genießt. Das andre Bild (S. 19) stellt die Halle von der Terrasse des Belvedere dar. Die drei Oeffnungen der Wand sind mit Brettern vernagelt. Vgl. die Einleitung S. XV.

S. 21 u. 22. Wie das Bild der Auffindung von Josephs blutigem Rock (S. 23) ist auch die Schmiede des Vulkan in Rom gemalt worden. Beide Bilder sind als Pendante aufzufassen, nach Justis treffendem Ausdruck „der entlarvte und der gelungene Betrug." Auf der Schmiede des Vulkan ist der Augenblick dargestellt, wo Apollo dem betrogenen Vulkan die Untreue seiner Gattin enthüllt. Das Detailblatt (S. 22) gibt den Kopf und die Büste des an zweiter Stelle stehenden Schmiedegesellen wieder, der die ungeheuerliche Kunde mit staunend aufgesperrtem Munde vernimmt.

S. 24 u. 25. Maria Anna, Infantin von Spanien, war die Schwester Philipps IV. Sie hielt sich zur Zeit, als Velazquez sie, im Auftrage ihres Bruders, malte, auf der Reise nach Ungarn, wo sie 1631 mit dem Könige, späteren Kaiser Ferdinand III., vermählt wurde, in Neapel auf. — Das Berliner Bild (S. 25) ist 1820 aus dem königlichen Palast in Madrid durch Geschenk in die Sammlung des preußischen Ministerresidenten Obersten von Schepeler gekommen. 1851 wurde es von Suermondt erworben, mit dessen Sammlung es 1874 in das Berliner Museum gelangte. Nach Justis Annahme (I, S. 265) hat Velazquez in Neapel nur den Kopf des Berliner Bildes gemalt, „die Figur höchstens flüchtig skizziert. Die Ausführung geschah in Madrid, wahrscheinlich viel später und durch Schülerhand, vielleicht erst nach dem im Jahre 1646 erfolgten Tode der Kaiserin, der den Bruder so tief erschütterte."

S. 26. Das in Schleißheim befindliche Reiterbildnis des Herzogs von Olivares ist nicht als eine eigenhändige Arbeit des Meisters anzuerkennen, sondern wahrscheinlich eine gute Schulkopie.

S. 28. Francisco Gomez de Quevedo y Villegas (geboren 1580) hat sich vornehmlich durch seine satirischen Dichtungen bekanntgemacht. Er lebte am Hofe Philipps IV. Das Bild ist 1841 vom Herzog von Wellington für 105 Pfund in London erworben worden. Es wird von A. de Beruete (S. 89) für eine „gute Kopie des verlorenen Originals" erklärt, während Justi auch in der zweiten Auflage seines Werkes (II, S. 68) nach erneuter Autopsie des Originals im Jahre 1901 mit Entschiedenheit an der eigenhändigen Ausführung des Bildes durch Velazquez festhält.

S. 29. In der Reihe der Hofnarren oder lustigen Personen (spanisch truhanes genannt) am Hofe Philipps IV., die Velazquez gemalt hat, scheint Pablillos (Paulchen) von Valladolid nach Justis Meinung der erste zu sein. Die Namen dieser lustigen Personen sind uns durch die Inventare der Schlösser aufbewahrt worden.

S. 30. Cristobal de Pernia war nach einem Bericht des toskanischen Gesandten (Justi II, S. 274) der angesehenste seines Standes und bezog doppeltes Gehalt. Nach einem sarazenischen Seeräuber, der im 16. Jahrhundert die spanischen Küsten heimgesucht, hatte er den Beinamen Barbarossa erhalten, weil er oft im türkischen Kostüm erschien. Gelegentlich spielte er auch die Rolle eines Stierfechters, und als solchen hat ihn Velazquez dargestellt. Beruete (S. 135) hält den Barbarossa übrigens für die in Velazquez' Atelier ausgeführte Arbeit eines Nachahmers, der ein Pendant zum Don Juan de Austria (S. 79) haben wollte.

S. 31. Don Diego del Corral y Arellano war ein hoher Beamter am Hofe Philipps III. und Philipps IV. und hervorragender Rechtsgelehrter, der dem Staate mannigfache Dienste



geleistet hat. Da er am 20. Mai 1632 starb, muß das Bild zwischen 1631, dem Ja
von Velazquez' Rückkehr von Rom, und 1632 gemalt sein. (Beruete S. 61 u. 62.)
die Besitzerin des Bildes, der angeblich von einem amerikanischen Kunstsamm
300000 Dollars dafür geboten worden sind, vor kurzem erklärt hat, beabsichtigt
es dem Prado-Museum zu vermachen.

S. 33. Auf dem Schriftstück, das der König in seiner Rechten hält, steht: S[r] Diego Ve
quez Pintor de V. M[gd] (Magesdad). Nach Justi (II, S. 41) soll sich darunter noch
Jahreszahl 1636 befinden, die aber von andern nicht bemerkt worden ist.

S. 36 u. 37. Während Justi beide Bilder für echte Werke des Meisters erklärt, dem Exem
in der Wallace-Galerie aber den Vorzug vor dem andern gibt (II, S. 48—50), hält
Beruete (S. 110) für Arbeiten des Mazo, aber von diesem „unter der Inspiration und
Atelier des Velazquez ausgeführt." Auf dem Bilde in Grosvenor House stehen hi
auf dem Balkon König Philipp und seine Gemahlin Isabella mit der kleinen Infan
auf dem Hofe rechts der Herzog von Olivarez.

S. 38 u. 39. Die Reiterbildnisse Philipps III. und seiner Gemahlin sind Arbeiten eines älte
Künstlers, vielleicht des Bartolomé Gonzalez, die Velazquez zum Teil selbst übergan
hat, zum Teil von Schülern hat überarbeiten lassen. Um als Pendants zu den Rei
bildnissen S. 40 u. 41 dienen zu können, sind sie auch nachträglich noch durch
stücken von Leinwand vergrößert worden. Die beiden Köpfe hat Velazquez unber
gelassen, da er die Eltern Philipps IV. nicht gekannt hat. Seinen und seiner Sch
Anteil an diesen Bildern stellt Beruete im einzelnen folgendermaßen fest: An dem B
der Königin rühren von Velazquez nur die Vorderfüße des Pferdes von den Ki
abwärts und Retuschen an der Schabracke und an den Bäumen der Landschaft
am Bilde des Königs der größere Teil des Pferdes, Retuschen an der Rüstung, B
Fuß, Steigbügel, das Gebiß und andres mehr.

S. 40 u. 41. Vor dem neuerbauten Schlosse Buen Retiro sollte auf Veranlassung des Herz
von Olivares ein bronzenes Reiterstandbild des Königs Philipp IV. errichtet werden,
dessen Ausführung der Florentiner Bildhauer Pietro Tacca betraut wurde, der bereits
Reiterstandbild Philipps III. geschaffen hatte. Es war als Geschenk des Großherzogs
Toskana nach Madrid gekommen und im Parke des alten Schlosses aufgestellt wor
Dieser Plan hat wahrscheinlich die Anregung zu dem großen Reiterbildnis des Kö
von Velazquez gegeben. Aber nicht dieses Bild wurde dem Bildhauer geschickt,
nach einem Porträt des Königs und sonstigen Mustern für Kleidung und Rüstung verla
hatte, sondern eine Zeichnung danach oder, was noch wahrscheinlicher ist, die kl
Kopie, die sich jetzt im Palazzo Pitti in Florenz befindet (S. 111). Das große Bild wu
im Salon der Reiche in Buen Retiro aufgehängt und erhielt dort ein Seitenstück in
Reiterbildnis der Königin Isabella (S. 41), das von einem älteren Maler, wahrschein
Gonzalez, herrührt. Velazquez hat jedoch, nachdem das Bild durch Ansetzen von bre
Leinwandstreifen auf beiden Seiten auf dieselbe Größe wie das Reiterbild Philipps
bracht worden, Roß und Umgebung übermalt, wie Justi (II, S. 27) annimmt, um
Jahr 1640.

S. 42. Der Infant Ferdinand von Oesterreich, ein jüngerer Bruder Philipps IV., war, obwoh
bereits das Kardinalskleid trug, schon 1623 zum Statthalter der Niederlande besti
worden. Aber erst nach dem Tode der Erzherzogin Isabella, 1633, begab er sich dort
ohne jemals nach Spanien zurückzukehren. Nach Justi (I, S. 337—339) liegt dem Ko
des Prinzen auf seinem Bildnisse als Jäger eine ältere Aufnahme, etwa aus dem Ja
1628, zugrunde, da der 1609 geborene den Eindruck eines Neunzehnjährigen ma
Alles übrige ist erst später gemalt worden, vielleicht als Philipp ein Seitenstück
seinem eignen Bildnis als Jäger (S. 43) haben wollte, mit dem auch das Bildnis
Prinzen im Höhenmaße übereinstimmt.

S. 44—47. Nach einjähriger Belagerung durch die Spanier und ihre Bundesgenossen u
dem Befehl des Marquis von Spinola hatte die Festung Breda, das Bollwerk Flande
am 2. Juni 1625 kapituliert, wobei der Besatzung in Anbetracht ihres Heldenmuts

ehrenvollsten Bedingungen (mit allen Waffen, fliegenden Fahnen, Trommelschlag und Trompetenschall) zugestanden worden waren, und am 5. Juni 1625 fand die Uebergabe der Schlüssel durch den Gouverneur Justin von Nassau, einen natürlichen Bruder des Moritz von Nassau, an den Marquis von Spinola statt. Diesen Moment hat Velazquez seinem Bilde zugrunde gelegt, das in Spanien nach den hinter Spinola emporragenden Lanzen (es sind genau gezählt 29) den Namen „Las Lanzas" erhalten hat. Es ist im Auftrage des Königs Philipp gemalt worden, wahrscheinlich für das Schloß Buen Retiro. Die auch vom Katalog des Prado-Museums angenommene Hypothese, daß das Bild erst 1647 ausgeführt worden sei, ist angesichts der Malweise, die mit der der großen Reiterbilder übereinstimmt, unhaltbar. Vergl. Justi I, S. 316.

S. 49. Auf der Rückseite der Leinwand steht in alter Handschrift der Name Joana de Miranda. Obwohl der Name Miranda am Hofe Philipps IV. mehrfach vorkommt, ist es doch wahrscheinlich, daß Velazquez seine Gattin, die Tochter Pachecos, dargestellt hat. Das Bild läßt sich, wie der Berliner Katalog angibt, nur bis auf die Sammlung des Sebastian Martinez in Cadix zurückverfolgen. Im Jahre 1867 ging es aus der Salamanca-Galerie für 98000 Franken in den Besitz des Lord Ward (Earl of Dudley) über, von dem es das Berliner Museum 1887 erwarb.

S. 50. Juan Martinez Montañes, Bildhauer in Sevilla, war 1636 von dort an den Hof nach Madrid berufen worden, um für die in Florenz bestellte Reiterstatue des Königs „ein plastisches Modell des Kopfes" anzufertigen, das nach Florenz geschickt werden sollte. Velazquez hat ihn an diesem Kopfe arbeitend porträtiert. Die Identität des Dargestellten, den man früher für den Maler Alonso Cano gehalten, mit Montañes hat Justi (II, 72 ff.) nachgewiesen.

S. 51. Auf Grund eines gestochenen Medaillonporträts auf dem Titel eines 1634 erschienenen spanischen Werks über den „Ursprung und die Würde der Jagd" hat Justi (II, S. 342) die Persönlichkeit des Dargestellten als den Oberjägermeister des Königs, Juan Mateos, festgestellt.

S. 52. Bis zum Jahre 1808 hat sich das Bild des Gekreuzigten in der Sakristei des Benediktinerinnenklosters von San Placido in Madrid befunden, für das es Velazquez gemalt hat. Das Kloster war von der Donna Teresa de Silva erbaut worden, die auch dessen erste Priorin war und bei Hofe sehr beliebt wurde, so daß sie öfter Besuche des Königspaars und des Herzogs von Olivarez erhielt. Um das Jahr 1633 machten sie und der Beichtvater des Klosters sich bei dem heiligen Amt verdächtig, weil „die fromme Anstalt Erscheinungen außerordentlicher Gnadenwirkungen zutage zu fördern schien, die bei dem heiligen Amt gerechte Bedenken erweckten." Die Priorin wurde zu vierjähriger Verbannung verurteilt. Nach fünf Jahren gelang es aber Olivarez eine Revision ihres Prozesses durchzusetzen, die mit einer Aufhebung des ersten Urteils und Wiedereinsetzung der Priorin endigte. Justi (I, S. 361) hält es für möglich, „daß Velazquez bei dieser Gelegenheit veranlaßt wurde, das Bild für das Kloster zu malen."

S. 53. Nach Justi (I, S. 366) vielleicht ein Votivbild, geweiht von Eltern, die ihr Söhnchen in der Andacht zum leidenden Heiland zu malen gelobt hatten." Das Bild, das Ende der 1840er Jahre von Madrid nach England gekommen ist, ohne daß es in Spanien weiter bekannt geworden war, ist zuerst durch die Ausstellung von Manchester (1857) in das Licht der Oeffentlichkeit gebracht worden. 1883 ging es als Schenkung des Sir John Savile Lumley in den Besitz der Nationalgalerie in London über.

S. 55. Francesco II. von Este, Herzog von Modena, war aus politischen Gründen durch Olivarez veranlaßt worden, dem Hofe von Madrid einen Besuch abzustatten. Ende September 1638 traf er dort ein, und damals hat ihn Velazquez porträtiert, der dafür eine reiche goldene Kette erhielt.

S. 57. Das Bild trägt die Bezeichnung: Did. Velazq.z Philip. IV a cubiculo eiusq' pictor 1639. Der Name in Majuskeln (ADRIAN PULIDO PAREJA) ist von andrer Hand daruntergesetzt. Wie Justi (II, S. 91 ff.) vermutet, ist der Admiral Pulido-Pareja mit einem Hauptmann gleichen Namens identisch, der sich bei der glücklichen Verteidigung der Festung



Fuenterrabia gegen die Franzosen hervorgetan hatte und später zum Admiral befö
wurde. A. de Beruete (S. 90—93) bestreitet die Originalität des Bildes, wird abe
Justi (II, 94) widerlegt. Die Echtheit der Bezeichnung hält aber auch Just
zweifelhaft.

S. 59. Am 31. Dezember 1639 berichtete der toskanische Gesandte Serrano nach Hause:
Bildnis des Großfürsten ist gemacht worden, in Harnisch und voller Gala, und
England geschickt, gleich als wäre die Vermählung Seiner Hoheit mit der do
Prinzessin nahe bevorstehend." Ein dieser Beschreibung entsprechendes Bildn
neuerdings im Schlosse zu Windsor zusammengerollt gefunden und später in
Zimmer des Buckinghampalastes aufgehängt worden. Justi (II, S. 54) urteilt dar
„Das Gemälde ist durch alten Firnis entstellt, der das Urteil erschwert, doch kanı
auch jetzt schon bei aller Bravour der fleckigen Mache die Sicherheit der Meiste
vermissen." Auch das zweite Exemplar im Haag (S. 59), das aus der Sammlung I
Wilhelms II. der Niederlande stammt und an dem „eine gewisse Härte und Trock
im Antlitz verstimmt," gehört nicht zu den ganz eigenhändigen Werken des Me
sondern ist wohl nur unter seiner Aufsicht in seiner Werkstatt hergestellt.

S. 61. Pedro de Madrazo, der Verfasser des Katalogs des Prado-Museums, hat den Dargest
für Don Antonio Alonso Pimentel, neunten Grafen von Benavente und Kamme
des Königs, erklärt. Demgegenüber macht A. de Beruete geltend, daß der n
Graf von Benavente 1633 starb, die diesem Bilde eigentümlichen Qualitäten abe
einige Jahre später in Velazquez' Werk auftreten. Es ist darum nach seiner A
wohl möglich, daß wir das Bildnis des zehnten Grafen von Benavente Don Juan
cisco (gestorben 1652) oder seines Nachfolgers Don Antonio Alfonso (gestorben 167
uns haben.

S. 62. Das aus der herzoglichen Galerie in Modena stammende Bildnis ist wohl nur ein A
bild, an dem der Meister jedoch, wie Justi (II, S. 57) andeutet, Anteil gehabt hat.

S. 63. Von Justi und A. de Beruete als eigenhändige Arbeit anerkannt.

S. 64. Beide Bildnisse scheinen dasselbe Kind darzustellen. Das eine Bild (links) ist
Justi (II, S. 115—116) „wohl ein erster Versuch, wo durch die Unruhe des kleine
schöpfs und die Eile des Malers einige Verzeichnungen (in der Stellung der A
und des Mundes) passiert sind. Daher dann die nochmalige Aufnahme." A. de B
schließt übrigens beide Bilder aus dem Werke des Velazquez aus.

S. 66. Ein Zwerg Sebastian de Morra kommt seit 1643 in den Schloßinventaren vor. S
Namen hat man, ohne triftigen Grund, auf dieses Bildnis übertragen.

S. 67. Der „El primo" genannte Zwerg hieß eigentlich Don Luis de Aedo oder Hacedo. S
Beinamen hatte er davon erhalten, daß ihn der König „Vetter" (el primo) nannte. Vela
hat ihn um dieselbe Zeit wie seinen Herrn (s. das folgende Bild) in Fraga gemal

S. 68. Wie Justi (II, S. 19 ff.) ausführlich begründet, hat Velazquez dieses Bildnis, da
König „in roter Gala" darstellt, im Juni 1644 in Fraga gemalt, wohin sich der
begeben hatte, um dem letzten Kampfe um die von den Franzosen besetzte Fe
Lerida nahe zu sein. Sie wurde am 31. Juli an die Spanier übergeben, und am 7. A
hielt Philipp in der roten Tracht seinen Einzug in die wiedergewonnene
A. de Beruete (S. 93—94) erklärt das Bild dagegen als eine Arbeit des Juan Ba
Martinez del Mazo, des Schwiegersohns des Velazquez.

S. 69. Von A. de Beruete (S. 93) als ein Werk des Mazo bestimmt. Dagegen Justi (II, S
„Velazquez kann an der Ausführung wenig Anteil haben, obwohl von der Manie
Mazo auch nichts zu sehen ist."

S. 70. Während Justi (II, S. 121—122) mit Entschiedenheit an der Echtheit des Bildes fe
erklärt es Beruete (S. 88) für ein „mittelmäßiges Pasticcio, das durch Figuren gl
Gattung und gleicher Größe angeregt worden ist, die auf der Saujagd (S. 56) un
Ansicht von Saragossa (S. 71) gruppiert sind." Die Angabe bei Justi (II, S. 121 i
Anmerkung), daß das Bild auf Holz gemalt sei, scheint auf einem Irrtum zu be
Die Louvre-Kataloge geben Leinwand an. Wäre das Bild auf Holz gemalt, so k



daraus ein gegen seine Echtheit sprechender Umstand hergeleitet werden, da sämtliche unzweifelhaft echte Bilder des Meisters auf Leinwand gemalt sind.

S. 71. Auf Befehl des Königs von Juan Bautista del Mazo zur Erinnerung an den Aufenthalt des Kronprinzen in Saragossa im Jahre 1645 gemalt, wo dieser in der Versammlung der Stände die Privilegien von Aragon beschworen hatte. Der Kronprinz soll auch selbst „den günstigsten Standpunkt angegeben haben. Dieser Punkt befindet sich am linken Ufer des Ebro unterhalb der steinernen Brücke, in der Vorstadt Altabás, nach der Ueberlieferung in dem damals reichen, schön gebauten Mercenarierkloster S. Lazaro, einer Stiftung König Jakob des Eroberers. Dies Kloster ist im Unabhängigkeitskrieg zerstört worden. Der Standpunkt ist unweit des Bahnhofs.“ (Justi II, S. 116—117). Das Bild trägt die Inschrift: Jussu Philippi Max. Hisp. Regis Joannes Baptista Mazo Urbi Caesar. Aug. Ultimum Penicillum Imp.... Anno MDCXLVII. Von Mazo rührt jedoch nur das Stadtbild her, die Figuren, nach Beruete den ganzen Vordergrund mit den Figuren, hat Velazquez gemalt, der wahrscheinlich auch das Ganze retuschiert hat.

S. 72. Nachdem Velazquez in Rom den Auftrag erhalten hatte, den Papst Innozenz X. zu porträtieren, soll er, um „seine Finger gelenk zu machen,“ da er wahrscheinlich seit seiner Abreise von Madrid keinen Pinsel mehr angerührt hatte, vorher seinen maurischen Sklaven und Farbenreiber Juan de Pareja gemalt haben, den er mit nach Rom genommen. Das Bildnis wurde in Rom von Velazquez öffentlich ausgestellt, und zwar mit solchem Erfolge, daß, wie der Maler Andreas Schmidt später in Madrid erzählte, „nach dem Urteil aller Maler verschiedener Nationen alles andre Malerei schien, dies allein Wahrheit.“ Velazquez wurde dafür zum Mitglied der Akademie von S. Luca ernannt. Vergl. Justi II, S. 148—149. Juan de Pareja, der sich heimlich in Velazquez' Werkstatt zum Maler ausgebildet, hat wenigstens in einem Bilde, der Berufung des Matthäus zum Apostelamt im Prado-Museum in Madrid, Verdienstliches geleistet. Ein zweites Exemplar seines Bildnisses befindet sich beim Earl of Radnor in Longford Castle.

S. 73. Auf dem Briefe, den der Papst in der Linken hält, steht die Aufschrift:

Alla Sant^{tà} di Nro Sig^{re}
Innocencio X^{o}
Per
Diego de Silva
Velazquez de la Ca
mera di S. M^{tà} Catt^{ca}

d. i. di Sua Maestà Cattolica.

S. 74. Während Justi (II, S. 160) in dem Petersburger Bilde eine „geistreiche Originalwiederholung“ des Kopfes auf dem Bilde S. 73 sieht, hält es Beruete (S. 120) für „eine vorbereitende Studie“ dazu.

S. 77. Im Katalog des Louvre fälschlich als Bildnis der Infantin Maria Theresia bezeichnet.

S. 78. Von Velazquez für das Oratorium in der Wohnung der Königin Maria Anna gemalt.

S. 79. Don Juan de Austria war der Spitzname, den man diesem Hofnarren nach dem Großoheim des Königs, dem Sieger von Lepanto, beigelegt hatte. Mit Anspielung darauf hat Velazquez auf dem Fußboden Waffen und Rüstungsgegenstände verstreut, und im Hintergrunde hat er in flüchtigen Strichen eine Seeschlacht skizziert, die man durch die Oeffnung des Raumes sieht.

S. 80. Im Katalog des Prado-Museums wird dieser Zwerg mit einem unter dem Namen „Don Antonio der Engländer“ bekannten identifiziert.

S. 81. Seinen Beinamen hat der Idiot von Coria, „ein grausiges Bild des Blödsinns und seines leeren Gelächters“ (Justi), vermutlich von seinem Geburtsort erhalten.

S. 82—85. Beide Bilder befanden sich im Torre de la Parada, dem Jagdschloß Philipps IV., und sind vielleicht, wie Justi vermutet, durch die ebenfalls daselbst befindlichen Bilder des Heraklit und des Demokrit von Rubens, die dieser 1603 von Italien mitgebracht hatte, angeregt worden (s. Klassiker der Kunst Bd. V, P. P. Rubens S. 16). Vergl. auch die Einleitung S. XXV und XXVI.



S. 86. Ein Kretin, der nach der Unterschrift unter einem Stich von 1792 „mit Zähnen ungewöhnlicher Größe" in Vallecas, einem vier Meilen von Madrid gelegen zur Welt gekommen war (Justi II, S. 286). Ueber die absonderlichen Wesen, (Hofstaate Philipps IV. gehörten, vergl. die Einleitung S. XXIV und XXV.

S. 87. Ueber die Geschichte dieses Bildes teilt Justi (II, S. 239) folgendes mit: Im inventar von 1686 kommt das Bild unter dem Titel Psyche und Cupido vo dem Brande von 1734 verschwand es und tauchte erst um die Mitte des hunderts wieder im Palast Alba auf. Von da kam es in die Galerie Godoy, deren Versteigerung (1808) kaufte es Mr. Wallis. Von diesem erwarb es Mr. auf den Rat des Bildnismalers Sir Thomas Lawrence für 500 Pfund Sterling.

S. 89. Vergl. die Einleitung S. XXVII u. XXVIII.

S. 90. Die Prinzessin Margarete wurde am 12. Juli 1651 geboren. Danach sind bestimmungen dieses und der folgenden Bildnisse angenommen worden. Im schen Katalog von 1882 ist die Dargestellte fälschlich als Maria Theresia bezei

S. 92 u. 93. Der Name „Las Meninas", unter dem das Bild in Spanien bekannt ist, sich auf die beiden Hof- oder Edelfräulein, die um die kleine Prinzessin be sind. Vergl. die Einleitung S. XXVI u. XXVII.

S. 94. Obwohl sich das Frankfurter Bild von dem Wiener Exemplar (S. 95) nur in ordnung des Hintergrundes unterscheidet, scheint es keine Kopie, sondern e Wiener Bilde nur wenig nachstehende Wiederholung von Velazquez' eigner Hand

S. 96 u. 97. Seit 1622 bestand in Madrid in Santa Isabel eine Wandteppichfabrik, di scheinlich den Schauplatz des Gemäldes bildet. Vergl. die Einleitung S. XXVI

S. 99—101. Zu Velazquez' letzten Arbeiten gehört „dieser merkwürdige Alterskopf (Phili der sich jedem unvergeßlich einprägt." Er kommt in zahlreichen Exemplaren vor dem in Madrid (S. 98) hält Justi die in Wien (S. 99) und London (S. 100) für di Exemplare. Ihnen zunächst kommt das der Pinakothek in Turin (S. 101), „Cicerone" ebenfalls zu den wenigen echten Bildern des Velazquez in Italien

S. 105. Im Katalog des Prado-Museums fälschlich als Infantin Maria Theresia, spätere von Frankreich, bezeichnet. Daß vielmehr die Infantin Margarete dargestellt bereits Justi erkannt und ergibt sich auch aus dem Vergleich mit ihren Bildnissen.

S. 106. Der Infant Philipp Prosper war das zweite Kind aus der Ehe Philipps IV. m Anna von Oesterreich. Am 28. Dezember 1657 geboren, starb er bereits am 1. N 1661. Er ist im Alter von etwa zwei Jahren dargestellt.

S. 107. Für das Oratorium in der St. Antonius-Einsiedelei am Westende des Parks v Retiro gemalt, wo es 1659 auf dem Altar aufgestellt wurde. Vergl. die E S. XXVIII u. XXIX.

Anhang

S. 111. Eine Kopie des großen Reiterbildnisses im Prado-Museum (S. 40), die vermu den Bildhauer Pietro Tacca in Florenz angefertigt worden ist, um ihm als M das bei ihm bestellte Reiterstandbild des Königs zu dienen. Vergl. die Anmei S. 40 u. 41. — Das Reiterbildnis der Königin Isabella in den Uffizien in Fl ebenfalls eine Kopie des großen Bildes im Prado-Museum (S. 41).

S. 112 u. 113. Nur Schülerarbeiten, die in Velazquez' Werkstatt unter dessen Aufsicht h sind. Sie stammen aus dem Escorial.

S. 115. Das Wiener Bildnis der Infantin Margarete ist eine oben verkürzte Kopie de S. 105. — In dem Versteigerungskatalog der Sammlung Bourgeois in Köln, zu Bild rechts gehört hat, wird mitgeteilt, daß es aus dem Besitz des Domherrn Orlando in Burgos stammt, der es durch Erbschaft aus Valladolid erhalten hat. es bei der Versteigerung im Oktober 1904 für 25500 Mark verkauft wurde Kunsthändler F. Kleinberger in Paris), kann es keinem Zweifel unterliegen, da



iden entsprechenden Figuren aus den „Meninas“ (S. 92)

\usstellung von 1874 im Palais Bourbon in Paris bekannt
ollen ist, läßt sich über seine Authentizität nichts feststellen.
von Velazquez, „von dessen Auffassung und Farbengefühl
nach dessen Tode von einem unbestimmbaren Maler aus-

it, ist das Bild von Velazquez im Jahre 1632 mit dem des
an den Hof in Wien abgesandt worden. Die Trockenheit
· für eine Werkstattarbeit als für ein eigenhändiges Bild des
n ist übrigens nur von den Kosten für Verpackung und
umme ausmachten, die Rede.
verschwommene Modellierung schließen den Gedanken an
ez aus. Vermutlich eine Schülerkopie nach dem Bilde S. 72.
der Salamanca-Galerie für 27100 Franken vom Städelschen
us dem Palast Borja in Gandia stammen. Während Justi
lwerk des Velazquez sieht, erklärt es Beruete (S. 89) für
ı einem verloren gegangenen Original.
rlicher Sohn des Herzogs von Olivares, den dieser später
n Erben in die Gesellschaft einzuführen und an den Hof
doch nicht von Velazquez, sondern von Juan Carreño de
t andern Werken dieses Künstlers ergibt. Vergl. W. L. Bourke
: Gallery, Westminster 1903.
des 1873 in Florenz erworbenen Bildes an Velazquez als
, sind verschiedene italienische Maler dafür in Vorschlag
edoch eine Einigung erzielt worden ist.
ıeinend dieselbe Persönlichkeit darstellen, haben von jeher
golten, und auch Justi hält an dessen Urheberschaft fest.
aus dem Werke des Velazquez aus, und es fehlen auch
kmale, die mit Sicherheit auf Velazquez zurückweisen.
Bourke und Cust in dem Werke über die Bridgewater-
se dem van Dyck zugeschrieben.
r Zeitschrift für bildende Kunst N. F., XIII (1901), S. 110
in Anspruch genommen. Auch Justi hatte nach brieflicher
inem früheren Besuch der Galerie Harrach den Eindruck
:quez sein könnte. Das Bild ist seinerzeit auch wirklich
ıen worden (nach gütiger Mitteilung des gräflich Harrach-
ernjac). Wir tragen jedoch Bedenken, es in die sicheren
en.
int ein der Schule des Frans Hals angehöriges oder unter
ild zu sein.
ı der beiden Knaben, die auf dem „die Familie des Velaz-
Aazo in Wien (s. die Einleitung S. XIII) vorn in der Mitte
d dem Juan de Pareja, bald dem Velazquez zugeschrieben
ich von Mazo selbst gemalt.
essen Bedeutung ebensowenig Klarheit besteht wie über
308 ff.) sieht darin ein Familienfest, findet es aber auf-
n, das eine Blume darbringt, nicht dem Vater, sondern dem
ıer vielleicht durch die bühnenmäßige Anordnung zu er-
icht von Velazquez ist, erinnert es nach Justis Ansicht am
Es kam 1895 aus dem Besitze des Lord Savile in die Lon-
m es früher dem Tiermaler Edwin Landseer gehört hatte.
ı wahrscheinlich von Francisco de Zurbaran.

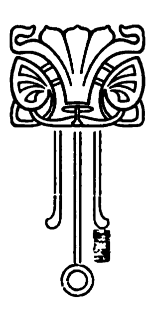
S. 134. Nach einem das Bild wiedergebenden Schabkunstblatte des 18. Jahrhunderts au
tote Roland" genannt. Die Darstellung ist ebenso rätselhaft wie der Maler de
der jedenfalls nicht Velazquez ist. Justi (II, S. 101) möchte an „einen aus der
tanischen Schule" denken.

S. 137. Justi, der das Bild früher für echt gehalten, erklärt in der zweiten Auflage seines
(I, S. 106), daß er es „nach wiederholter Prüfung" aus dem Werke des Velazquez s
möchte.

S. 138. Von Justi (I, S. 104) als „sehr zweifelhaft" bezeichnet. Der Bettler stützt sein
auf eine Kugel, die eine weite Gebirgslandschaft widerspiegelt mit einer Herbe
der man etwa zehn Figürchen sieht.

S. 139. Justi (I, 98) hält das Bild für ein Werk des Caravaggio und verweist auf ei
bei Bellori, Le Vite de' pittori etc. p. 214: „E'l conte de Villa Mediana het
Caravaggio) la mezza figura di Davido e'l ritratto di un giovine con un fior
rancio in mano."

S. 142. Der Tritonenbrunnen, den das Bild wiedergibt, wurde laut Inschrift im Jahre
Parke des Schlosses von Aranjuez aufgestellt, und dieselbe Jahreszahl trä
das Bild. Es ist jedoch zweifelhaft, ob das letztere wirklich von Velazquez
Der Brunnen ist später nach dem Jardin del Moro unter dem Schlosse von
überführt worden.



ɔlogisches Verzeichnis der Gemälde

Seite



Aufbewahrungsort und Besitzer der Gemälde



Systematisches Verzeichnis der Gemälde

ıse: 1. Der königlichen Familie, 2. Sonstige Bildnisse, 3. Bildnisse von Hofnarren und Zwergen — öses — III. Historien — IV. Mythologisches — V. Volksstücke — VI. Landschaften und Jagdbilder

Seite

I. Bildnisse

1. Der königlichen Familie

Seite

2. Sonstige Bildnisse

II. Religiöses

III. Historien

Seite

IV. Mythologisches

V. Volksstücke

VI. Landschaften und Jagdbilder